

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Barbora Vlčková

Pohádka v díle Václava Tilleho – Říhy

Fairy-tale in the works of Václav Tille – Říha

Praha 2014

Vedoucí diplomové práce:

Doc. PhDr. Hana Šmahelová, CSc.

Poděkování:

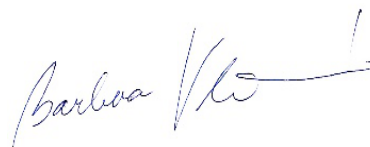
Děkuji vedoucí mé diplomové práce Doc. PhDr. Haně Šmahelové CSc. za odbornou spolupráci, ochotu a profesionální přístup při psaní mé diplomové práce.

Prohlašuji,

že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. 12. 2014

podpis:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Barbora Vltová', with a stylized flourish at the end.

Abstrakt:

Diplomová práce s názvem *Pohádka v díle Václava Tilleho – Říhy* je založena na rozboru a interpretaci Tilleho pohádkové tvorby a symbolistních pohádkových povídek. Důraz je kladen na způsob rozvíjení symbolistní poetiky na osnově folklorní pohádky. Cílem práce je postihnout funkci pohádkových prvků v prózách Václava Tilleho, ve kterých se střetává literární adaptace tradičních folklorních látek s poetikou symbolistní tvorby. V úvodní kapitole je zohledněn historický kontext tvorby Václava Tilleho a její folkloristické a literárněvědné aspekty. Prostřednictvím rozboru díla Václava Tilleho je zároveň odkazováno k širším souvislostem v kontextu symbolistní tvorby a secesního výtvarného umění.

Klíčová slova: klasická pohádka, autorská pohádka, symbolismus, dekadence, secese.

Abstract:

Fairy-tale in the works of Václav Tille-Říha thesis is based on an analysis and an interpretation of Tille's fairy-tale writings and symbolist stories considering the means of developing symbolist poetics on an outline of a folklore fairy-tale. The target of this thesis is to grasp the function of fairy-tale features in Václav Tille's works which emerged from the intersection of literary adaptation of traditional folklore subjects with symbolist creation. The opening chapter deals with the historical context of Tille's works and its folklorist and literary aspects. The work aim, through the works of Václav Tille, to express a wider framework within the context of symbolist writing and Art Nouveau fine arts.

Key words: classical fairy-tale, authorial fairy-tale, symbolism, decadence, Art Nouveau.

Obsah:

I. Úvod	6
II. Osobnost Václava Tilleho	7
Václav Tille – literární historik	7
<i>Hippolyte Taine</i>	7
<i>Maurice Maeterlinck</i>	10
<i>Božena Němcová</i>	11
Vztah Václava Tilleho k folkloru	15
Václav Tille – Václav Říha, činnost umělecká	19
III. Typologie Říhových pohádek s důrazem na autorské odchylky od lidových látek	24
Transformace pohádkových hrdinů z klasického pojetí k Říhovu pohádkovému prototypu	24
<i>Tovaryši</i>	24
<i>Statečný Jan</i>	29
<i>Vypravěč</i>	34
IV. Symbolika v pohádkách Václava Říhy s přesahem do uměleckých směrů	
symbolismu a secese	39
Secese a její inspirace v pohádce	39
<i>Princezna</i>	42
<i>Potulný rytíř</i>	45
<i>Strašidla</i>	46
V. Estetika v pohádkách Václava Říhy	52
Ornamentální dekorativismus a dekadence	52
<i>Barevnost</i>	54
<i>Detail</i>	56
Literární stylizace	57
VI. Závěr	59
Seznam použité literatury	60

I. Úvod

Pohádková tvorba Václava Tilleho spadá svou dobou vzniku na přelom 19. a 20. století – tedy na hranici dvou epoch, rozdílných jak ve vnímání uměleckých hodnot, tak ve vztahu k obecnějším životním skutečnostem. V uměleckém ovzduší lze takový předěl mezi uměleckým smýšlením spatřit mimo jiné také v přístupu k ústní lidové slovesnosti. Až do 2. poloviny 19. století představovala folklorní oblast jeden z nejdůležitějších zdrojů nejen literatury, ale i národní filozofie, navracející se k lidovosti jako k největšímu ideálu národní identity. V českém prostředí se obracela pozornost především ke kultuře lidu, jehož nezkažený duch, nesoucí v sobě ideál humanity, se stal reprezentací ducha národního.¹ Naproti tomu nadcházející konec století vnesl do literatury i do ostatních uměleckých směrů nové styly a rozdílné představy o tom, co je umělecké. V literárních směrech vznikla nesourodost a roztržitost. Rozrůzněné tendence v umělecké sféře však spojovala jedna společná podstata, a to snaha obrodit literaturu a umění vůbec od akademismu a konvenčního přístupu, který se vytvořil v několika generačních vlnách předešlých. Zároveň se umělci vyhraňovali vůči stylu předchozí ruchovsko-lumírovské skupiny, od níž je odlišovala především obliba ve starověkém a středověce romantickém prostředí. Umělci konce století zdůrazňovali modernost literatury a její příklon k současnému životu. Hledali nové způsoby umělecké imaginace, k nimž náležel i specifický pohled na lidové umění.

Původní podoba klasické pohádky se na konci století proměňuje. Pohádkové funkce, syžety a motivy se promítají specifickým způsobem v symbolistně-dekadentní literární tvorbě. Podobně také secesní výtvarníci nacházejí v představě kouzelného světa zdroj inspirace pro svá díla. Na pohádkových prózách Václava Tilleho, ve kterých se střetává tradice klasických lidových látek s poetikou symbolistní tvorby, bych chtěla poukázat na odlišné vnímání fenoménu pohádky a pohádkovosti, jenž byl odlišným způsobem reflektován v obou časových epochách. Zároveň se zde otevírá prostor pro zohlednění širších historických souvislostí v kontextu symbolistně-dekadentní a secesní umělecké tvorby, které se v rámci zkoumání folklorní problematiky projeví.

¹ Srov.: F. Vodička, *Cesty a cíle obrozené literatury*. Československý spisovatel, Praha 1958, s. 206.

II. Osobnost Václava Tilleho

Václav Tille² – literární historik

Hippolyte Taine

Z Tilleho vědní oblasti literárněhistorické připomeňme alespoň několik významných děl, která jsou přínosná i z hlediska umělecké činnosti a naznačují Tilleho přístup k zpracovávání pohádkových látek. Ve většině studií se Tille věnoval západoevropské literatuře. Doktorát na univerzitě získal prací *Herberta Spencera data sociologie*, které předcházelo studium Spencerova sociologického systému. Získané poznatky potom Tille uplatnil i ve studiu národopisném.³

Tilleho habilitační práce s názvem *Filozofie literatury u Taina a předchůdců*⁴ vykazuje výrazně polemický charakter. Jak Václav Tille ve své práci uvádí, před vstupem Hippolyta Taina do literární vědy byla ve všech směrech studia literatury snaha vědecky ukotvit metodu jejího zkoumání. V tomto směru bádání se utvořily dva vědecké přístupy kritického zkoumání literatury. Jednak se uplatňovala metoda matematicko-přírodovědecká, zastávaná descartovci, především Fontenellem, kteří vědecký podklad spatřovali v zákonitosti přírody a ve snaze po matematicky přesném, jasném a určitém poznávání. Druhý okruh literárních vědců, který vycházel z učení J. G. Herdera, svou pozornost směřoval především k zákonitostem lidských jevů řízených pokrokem, které lze poznat počtem pravděpodobností. Nikdo při výkladu nevycházel přímo z díla samotného. Perioda matematicko-přírodovědecká věnovala hlavní péči analýze příčin mimoliterárních, podmiňujících dílo, autora a epochu. Perioda historická studovala literaturu jako součástku všeho lidského hnutí, jehož účinky hledala v dějinách literatury (Srov.: Tille 1902, s. 179).

² Václav Tille (1867-1937) studoval slavistiku a romanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Byl žákem T. G. Masaryka, J. Gebauera, J. Golla či J. Durdíka. Pod Masarykovým dohledem studoval Tille Johna Lubbocka, Augusta Comta a zejména Herberta Spencera. Na Filozofické fakultě vedl seminář srovnávacích dějin a literatury, jehož vedení převzal po Jaroslavu Vrchlickém. Založil také seminář pro srovnávací studium dramatické literatury (divadelní seminář). Přínos vědecké činnosti Václava Tilleho nelze v žádném případě zahrnout pod jednu kategorii. Vedle folkloristiky obsahovalo jeho vědecké zaměření jak literární, filmovou, tak i divadelní vědu. Psal odborné studie i kritiky, věnoval se knihovnictví, působil jako editor, publicista a překladatel. V oblasti literární vědy se zaměřoval především na západoevropskou, zvláště francouzskou literaturu. Na svých mnohočetných zahraničních cestách studoval cizí kulturu a historii (Srov.: I. Kraitlová: *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 4/I. Academia, Praha 2008, s. 921).

³ Srov.: D. Blümllová, *Evropan Václav Tille*. Společnost pro kulturní dějiny, České Budějovice 2010, s. 71.

⁴ V. Tille, *Filozofie u Taina a předchůdců*, Laichter, Praha 1902.

Václav Tille ve své studii polemizuje s oběma metodami. Podle něho ani jeden přístup nevychází přímo z literatury samotné. Oba svou pozornost soustřeďují na pouhé historicko-přírodovědecké a filozofické úvahy o světě a dějinách. Vědecké a striktně pravidelné postupy navíc podle Tilleho přímo znemožňují zkoumání literárních děl. Výběr látky, metoda i cíl jsou přejaty z jiných vědeckých oborů než z literárněvědných. V první periodě se vycházelo zejména z filologie a stylistiky, okrajově také z psychologie. Později v druhé periodě se přidružily úvahy sociologické, ale spíše na teoretické úrovni, než aby šlo o skutečné studium literatury po sociální stránce (Srov.: Tille 1902, s. 180).

Ve vědeckém zkoumání literatury, ale také ve všech sférách vědy i umění, rozeznává Václav Tille dvě periody – idealismus a realismus, které pramení z dualismu lidského vnímání a neustále se v dějinách střídají.⁵ V postavě Hippolyta Taina spatřuje Tille mezník mezi těmito dvěma periodami, které na sebe v oblasti literární vědy reagují. Vědecký přístup k literatuře Hippolyta Taina v sobě zahrnuje jak metodu zaměřenou na zkoumání faktů, zastávanou jeho předchůdci, tak náznaky přístupu uměleckého, který uplatňovali především Tainovi následovníci Renard a Angellier. Jejich učení vyústilo v kritiku estetickou, spojenou s pocitem obdivu a entusiasmu, jenž k uměleckému dílu musí kritik pociťovat. Smyslu pro krásno přikládal Tille veliký význam v literární vědě a v umění, ale také v životě samotném. Veliké poslání pro literární vědu proto v Tainově metodě tkví podle Tilleho právě v tomto propojení vědeckého přístupu s uměleckým cítěním. Projevuje se zde vliv Hennequienovy estopsychologie, která provázela Václava Tilleho i v dalších úvahách o literatuře. „V Tainovi vyvrcholily tendence jeho předchůdců: snaha učinit z literárního studia exaktní vědu, učinit jak dílo, tak autora, tak i periody vedle sebe předmětem studia, vědecky zdůvodnit výběr jen vyvýšené látky, opravdu uměleckých plodů a přísně vědeckých prací, prohloubit psychologické studium, týkající se jak analýzy díla, tak schopností autorových a tendencí národních neb časových, sloučit metodu vědeckou a uměleckou v dokonalý soulad.“⁶

Postojem k Tainově učení se Tille neshoduje se svým současníkem F. X. Šaldou, který v článku *Hippolyte Taine* nazývá Taina striktně jen vědcem, kterého zajímají „jen fakta a zas jen fakta“.⁷ Šalda označoval Taina za muže nevěřícího v metafory a básnické obrazy, jenž slova, představy a pojmy redukuje pouze na fakta. K pozitivizmu Hippolyta Taina přistupuje

⁵ Podrobněji o tomto tématu píše Václav Tille ve svém článku *Romantismus a realismus v duši dítěte* (In: H. Šmahelová, *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1999, s. 249-255).

⁶ Srov.: J. Lormanová, *Václav Tille*. In: *Časopis pro moderní filologii*, 1988, roč. 70, s. 4.

⁷ F. X. Šalda, *Hippolyte Taine*. In: *Souborné dílo FXŠ. Kritické projevy 1*, svazek 10, Československý spisovatel, Praha 1949, s. 292.

Šalda jako k myšlenkovému proudu již překonanému a vytýká mu především přehnanou dogmaticčnost a vědecky neukotvenou metodu.

Oproti tomu Václav Tille zdůrazňuje v souvislosti s učením Hippolyta Taina důležitost plurality přístupů k literárnímu textu a také, že by vědec v sobě neměl skrývat jen nadšení pro vědu, ale i pro umělecké zpracovávání dané látky. Hlavní přínos Tainova učení pro studium literatury 20. století nepocházel podle Tilleho z originality jeho myšlenek nebo z novosti látek, ale právě z nové metody podání, která přesně a výstižně vyjadřovala současnou dobu a dokonale vyhovovala jejím potřebám vyrovnávat se s rozporem dvou ideových světů utvářejících se v umění na začátku 20. století. Tainova metoda pramení ze síly vnitřního prožitku, která se se stejnou intenzitou projevuje i ve věcech, o nichž přemýšlíme (Srov.: Tille 1902, s. 110). Abychom pronikli do jádra věcí, je potřeba být nadšený a vášnivý. A právě tato zaujatost a euforie je patrná i v Tilleho literárně vědném přístupu, jehož kořeny můžeme spatřovat v inspiraci dílem Hippolyta Taina.

Důležitý moment spatřuje v rozboru Tilleho habilitačního díla Jarmila Lormanová ve studii *Václav Tille*, otištěné v *Časopise pro moderní filologii*. Lormanová si všímá Tilleho způsobu vykreslování osobností jednotlivých myslitelů, v jejichž výrazných charakteristikách je sugestivně zachycen duch doby. Čtenář si tak dokáže velmi jasně a zřetelně vybavit například osobnost Fontenella či Marmontela, jako by je osobně znal (Srov.: Lormanová 1988, s. 3). Jarmila Lormanová dále upozorňuje na dva výrazné fenomény Tilleho vědeckého přístupu projevující se v jeho studii. Jednak je to snaha nahlížet na starší filozofické směry prizmatem současné doby, což umožňuje nacházet v nich nové, nepřekonané postřehy, aktuální i z pohledu současných filozofických směrů. Za další se již na této ploše vědeckého pojednání zračí Tilleho metoda vypravěčská. Tille nehromadí jen fakta, ale ukazuje, že za každým jménem vědce či filozofa se skrývá jeho osobnost, životní příběh a postoj, který je třeba znát, abychom mohli proniknout do jeho myšlení. Tímto způsobem se Tille snaží zasáhnout především čtenáře, na jehož vnímání také apeluje svou výzvou: „Vzbudí-li studie tato u čtenářů snahu po hlubším přemýšlení o literatuře, vyplnila svůj úkol“ (Tille 1902, s. 3). Podobnou vědeckou metodu můžeme spatřovat i v Tilleho práci zabývající se Mauricem Maeterlinckem, v největším rozsahu se však projeví v monografii o Boženě Němcové.

Václav Tille velmi obdivoval Belgii a belgickou literaturu. Svému jménu přisuzoval dokonce belgický původ Thijl, a díky tomu v Belgii nacházel své kořeny. Láska k Belgii ho také přivedla ke studiu tvorby belgického symbolisty a mystika Maurice Maeterlincka, jemuž věnoval obsáhlou monografii s názvem *Maurice Maeterlinck. Analytická studie*⁸. Skládá se ze šesti přednášek pronesených Václavem Tillem v rámci univerzitní extenze v letech 1905-1910. Způsob, kterým Tille zkoumal osobnost Maurice Maeterlincka, je veskrze badatelský a analytický. Lze v něm najít prvky Tilleho urputné snahy obsáhnout veškerý možný materiál, který lze o autorovi nalézt a podrobit jej kritické analýze.⁹ Uvedené soupisy bibliografické jsou v díle poskytnuty velmi odborně s prokazatelnou precizností, a stávají se tak dokladem Tilleho praxe knihovnické a pedagogické. Tille uvádí ve své studii podrobný soupis Maeterlinckových děl od roku 1883 do roku 1909, dále přesný seznam údajů, kdy a kde byla jaká Maeterlinckova dramata pořádána v belgických divadlech a připojuje také přehled překladů Maeterlinckových děl do češtiny a dalších jazyků.

Přes tento pedantický přístup a snahu obsáhnout všechna možná data je však patrné i Tilleho osobní zaujetí symbolistní tvorbou belgického snivce a romantika, která zanechala značné stopy i na Tilleho uměleckém cítění. Přes všechna Maeterlinckova snová opojení, pohádkové féerie a romanticky laděné scény nachází Tille v jeho symbolistní tvorbě přímou linii směřující k aktuálním otázkám podstaty života. Což je i pro Tilleho tvorbu uměleckou jedním z nejvýraznějších rysů, které jeho tvorbu spojují se symbolistní literaturou. Maeterlinck nachází ideál lidské nespelnitelné touhy v podobě modrého ptáka ukrytý v přírodě, ze které vychází poznání opravdového životního naplnění a štěstí. Tato idea je velmi blízká Tilleho pozdější symbolistní tvorbě pohádkové.¹⁰ Vliv pohádkové tvorby je v monografii patrný i ze způsobu zprostředkovávání informací, který se spíše než vědeckému podání blíží vypravěčskému pohádkovému stylu.

V samotném rozboru děl se Václav Tille upíná především na propojení tvorby a života. Velký důraz také klade, podobně jako v předchozí práci, na autentické vyličení osobnosti Maurice Maeterlincka. Z osobní psychické stránky autora, na níž mělo největší vliv

⁸ V. Tille, *Maurice Maeterlinck. Analytická studie*. Nakl. J. Otty, Praha 1910.

⁹ Václav Tille spolupracoval přímo s účastníky moderního hnutí Mladá Belgie, jehož členem Maurice Maeterlinck byl. Dále Tille podnikl studijní cesty po Paříži, Bruselu, Holandsku a Německu, kde hledal prameny v knihovnách a archivech (Srov.: Lormanová 1988, s. 1-2).

¹⁰ Např. Tilleho symbolistní pohádky čerpající převážně z cizích lidových látek, např. *Princezna ze severu*, *Povídka o červeném rytíři*, *Daugherta*, *Král Jovián* apod., se svým výrazem podobají pohádkovým dramatům Maurice Maeterlincka.

prostředí, ve kterém vyrůstal, potom vyvozuje i interpretaci jeho děl. V pasážích zaměřených na dramatikův osobní život nechává Tille promlouvat své umělecké cítění, což je patrné i ze stylizované literární formy, připomínající spíše beletrii 19. století: „Rostl v starém, rozlehlém rodinném domě dosti pochmurného vzhledu, v ovzduší tichého, starožitného města s úzkými ulicemi, tmavými kanály a starobylými domky jako většina dětí ze zámožných rodin, pečlivě hleděných, nesamostatných, hýčkaných, ale přísně omezovaných v jakémkoli projevu volnosti“ (Tille 1910, s. 471). Pro literárněvědně zaměřené dílo je také velmi netypicky zdůrazňován fyzický zjev autora: „Na podobizně z té doby je to hezký, kučeravý hošík, velmi bystrých očí, s vysokým čelem, trochu nápadně přímým nosem, malými rty a malou bradou, velmi způsobně a čistě oblečený“ (Tille 1910, s. 472). Dokresluje se tak celkový charakter dramatikovy osobnosti, který je ovšem velmi často přizpůsobován Tilleho subjektivnímu výkladu, čímž monografie „výrazně přesahuje hranice tehdy běžného popisného literárního dějepisectví.“¹¹

Josef Vojvodík ve své práci *Mezi tradicí a novým viděním* velmi oceňuje Tilleho studii, která se díky specifickému přístupu ke zkoumané látce stala syntézou mezi analytickým rozbořením autorovy tvorby a psychologickým vykreslením Maeterlincka jako tvůrčího zjevu. Interpretace básníkovy díla vychází ze vztahu mezi životem a tvůrčím procesem a umělecká tvorba se tak stává přímým odrazem života a živoucí zkušenosti (Srov.: Vojvodík 2010, s 166-167).

Božena Němcová

O životopisu Boženy Němcové se většina literárních vědců včetně Františka Všetického shoduje na tom, že se jedná o vrcholný počín Tilleho literárněhistorické aktivity (Srov.: Všetický 1964, s. 13). Božena Němcová byla pro Václava Tilleho ztělesněním ženského principu, vrcholného ženství, jakožto pojmu, se kterým se taktéž setkal u Maeterlincka a který velmi silně ovlivnil i jeho vědecký přístup k osobnosti spisovatelky. V souvislosti s uměleckou tvorbou rozeznával Tille hrubou, destruktivní sílu mužskou, která svou podstatou neustále evokuje přítomnost smrti. Na druhé straně rozlišoval ženský prvek, ztělesňující krásu a lásku, který se nejvýrazněji projevil jak v osobnosti, tak v díle Boženy Němcové.¹² Odtud

¹¹ J. Vojvodík, *Mezi tradicí a novým viděním*. In: V. Papoušek a kol., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905-1923*. Academia, Praha 2010, s. 166.

¹² Více o tomto principu mužské a ženské síly v literatuře pojednává Dagmar Blümllová ve své knize, věnované osobnosti Václava Tilleho, *Evropan Václav Tille*. Společnost pro kulturní dějiny, Praha 2010.

můžeme vyvozovat, proč byl Tilleho přístup k životopisu Němcové tak odlišný od předešlých prací.

Monografie *Božena Němcová* vyšla poprvé v roce 1911¹³. Již v době svého vydání byla přijata spontánně kladně. K dílu i osobnosti Boženy Němcové byl Tille přiveden odborným studiem jejích pohádkových sbírek a velmi jej zaujaly některé autorčiny nelidové prvky, jejichž základ lze nalézt v osobním životě spisovatelky. Dagmar Blümllová ve značné části svých studiích o Václavu Tillem připomíná osobní vztah Václavova otce ke spisovateli¹⁴ a také fakt, že Václav Tille chápal svou monografii o Němcové jako splacení osobního dluhu, jehož se jeho rodina na autorce dopustila.¹⁵ Můžeme souhlasit s tímto vysvětlením Tilleho motivace k sepsání monografie, nebo nemusíme, faktem ale zůstává, že studiu životopisných materiálů, zahrnujících autorčinu korespondenci, ale též svědectví a zprávy současníků, věnoval celý život. Ani po prvním vydání z roku 1911 nepřestával dohledávat další fakta a neustále svou práci s dalšími vydáními předělával a zdokonaloval. Dobové i současné prameny se shodují na tom, že se pro Tilleho stala postava Boženy Němcové doslova literárněvědnou posedlostí.¹⁶

Od ostatních literárněhistorických studií je u monografie jistě patrná odlišnost ve vědeckém postupu. Václav Tille, svou osobností pozitivisticky zaměřený, odchovaný Gebauerem a Masarykem, tendující spíše ke skepticismu, jako by v monografii o Boženě Němcové nechal promluvit svou romanticky založenou stránku, o které se ve svých studiích také často zmiňuje Dagmar Blümllová: „Skryté, snad i utajované romantické cítění nacházelo svůj průchod kupř. v byronovské, respektive v maeterlinckovské zálibě v horách a zejména ve vlastních pohádkách, v nichž se důsledně odděloval od své úlohy vědce“ (Blümllová 2004, s. 81). V monografii *Božena Němcová* se více než kde jinde projevuje skloubení jak Tilleho-vědce, tak Říhy-umělce. Jako vědec musel Tille důkladně prostudovat všechn dostupný materiál o Němcové a podrobit jej vědecké analýze. Jak sám říká, chtěl svou monografií vyrovnat rozpor mezi oficiálním životopisem autorky a ústní klepařskou tradicí, a položit tak

¹³ Ve své práci vycházím z vydání devátého: V. Tille, *Božena Němcová*. Odeon, Praha 1969.

¹⁴ Antonín Tille znal Boženu Němcovou osobně. Prý se s ní často stýkal kvůli příběhu z Březnice, odkud Antonín Tille pocházel. Jeho vyprávění o vysloužilém drotárovi se tak mělo stát předlohou pro postavu z románu *Pohorská vesnice*. Tille styky s Němcovou přerušil poté, co se Hanuš Jurenka, s nímž Němcová udržovala milostný poměr, oženil se sestrou Antonína Tilleho Karolinou. Tento příběh zanechal stopy i na Václavovi Tillem, který svou monografií a celoživotním zabýváním se dílem a životem Boženy Němcové chtěl prý alespoň trochu odčinit příkoří, které se Tilleho rodina na Němcové dopustila. (Srov.: D. Blümllová, *Václav Tille – Zrod pozitivistického skeptika*. In: *Čas pádu rukopisů*. Jihočeská univerzita, České Budějovice 2004, s. 75).

¹⁵ Srov.: např. D. Blümllová, *Václav Tille a Božena Němcová*. In: Výběr. 1997, roč. 34, s. 289-293.

¹⁶ Vedle monografie *Božena Němcová* napsal ještě Václav Tille studii *Knížka o Boženě Němcové* (1919), která měla být primárně určena dětem a mládeži. Svým úsilím přispěl ke kompletnímu vydání spisovatelčiných pohádek, k němuž došlo v roce 1903. Edičně se podílel na přípravě několika dalších svazků děl Boženy Němcové, které vycházely v jeho edici *Žeň z literatury*. Plánoval také sepsat kompletní dokumentární životopis autorky, tento projekt zůstal ovšem pouze torzem.

základ pro první kriticky zaměřený životopis Němcové, který by překročil mýtus o ní tradovaný.¹⁷ Na druhou stranu je však z monografie jasně patrné osobní zaujetí, se kterým podává uměleckou formou osud životem zkoušené spisovatelky, což přivedlo i Jakuba Demla k těmto slovům: „S takovou šetrností, s takovou jemností, s takovým bolem, s takovou láskou napsal jste tuto knihu, že jste Boženu Němcovou národu našemu teprve objevil, nejen jako literární historik, nýbrž daleko více jako umělec, jako básník...“ (Viz.: Blümllová 1997, s. 291).

Co ale činí Tilleho monografii tak čtivou a oblíbenou? Troufám si tvrdit, že význam tkví právě v onom prolínání vědeckosti a uměleckosti. Čteme-li Tilleho *Boženu Němcovou*, nepřipadá nám, že čteme nějaké vědecké pojednání s odbornou analýzou její tvorby, ale spíše slovy Miloslava Hýska vnímáme text jako „dramaticky stupňovaný román, ve kterém jsou stejně důležité jak stránky lidské, tak stránky umělecké, a proto je přímo nutné je neoddělovat od sebe do různých kapitol, které se vzájemně prostupují a bezprostředně ze sebe vyrůstají.“¹⁸ Prvky „románovitosti“ Tilleho monografie způsobuje právě plynulost textu, která není násilně přerušována, k čemuž přispívá i způsob výkladu děl, který jako by patřil do dějové složky příběhu. Také vnitřní výstavba životopisu je pojímána z pohledu hlavní hrdinky, jejímž pohledem je nazíráno na všechny ostatní dějové souvislosti. Srovnáme-li Tilleho monografii se stejnojmennou knihou Mojžíry Otruby¹⁹, který se taktéž zabýval životem a dílem Němcové, zjistíme, že Otrubova monografie je v tomto směru mnohem střízlivější. Nezaobírá se tolik osobními stránkami spisovatelčina života, o rodinném zázemí mluví jen z důvodu nutnosti vytvoření celkového obrazu osobnosti Němcové a spíše se zaměřuje na interpretaci autorčiných děl a jejich zařazení do literární i společenské souvislosti.

Beletristický charakter Tilleho monografie umocňuje i vznešená jazyková stylizace, jež je ovlivněna ještě doznívající ruchovsko-lumírovskou romantickou poetikou. V textu životopisu se to jen hemží výrazy jako: *barevné stíny*, *růžová nálada* (s. 112), *bolestné probuzení* (s. 113), *blažené dětství* (s. 137), *hořký výsměch*, *průzračná čistota* (s. 188) apod. Přečteme-li si krátký úryvek ze životopisu, nebudeme moci určit, jedná-li se o vědecké dílo, vycházející z intenzivního zkoumání životopisných faktů, či milostný klasický román z 19.

¹⁷ Před Václavem Tillem se životopisem Boženy Němcové zabýval Josef Hanuš (*Božena Němcová v životě i spisech* z roku 1889) a Vincenc Vávra (*Božena Němcová, pokus životopisný a literární* z roku 1895). V obou studiích se však pracuje jen s hrstkou životopisných faktů, k nimž ještě většina patří k tradovaným omylům a polopravdám (Srov.: M. Otruba, *Doslov – Obraz otevřený*. In: V. Tille, *Božena Němcová*, Praha: Odeon 1969, s. 242).

¹⁸ Srov.: M. Hýsek, *Václav Tille: Božena Němcová*. In: Časopis pro moderní filologii. 1912, sešit 3, č. 2, s. 265.

¹⁹ M. Otruba, *Božena Němcová*. Státní nakladatelství, Praha 1962.

století: „Ale vedle těch jasných chvil, kdy se při práci rozsvětovala duše Němcové blahými vzpomínkami a vášnou hrou vzrušené fantazie s barevnými stíny minulosti, opakovaly se neustále dlouhé hodiny dravé bolesti, mučící její srdce. Zklamání, jehož se dožila s Jurenkou, zanechalo hlubokou ránu: nemohla zapomenout, cítila, že to bylo naposled, kdy se kochala chvilkovou nadějí, že jí rozkveté zázračné štěstí jejích dívčích snů“ (Tille 1969, s. 174).

Románová forma je zde zcela patrná. Troufám si zajít ještě dál a označit způsob konstruování monografie za výstavbu pohádkovou. Tille měl k pohádkám v souvislosti s Němcovou velmi blízko. Sám byl silně zaujat autorčinou specifickou pohádkovou tvorbou, ve které dávala vyniknout ženským hrdinkám. Opět se zde tematizuje pojetí rozporu mužského a ženského principu. Tille je zaujat ženskostí ve smyslu mateřství, krásy a lásky, ale i stárnutí a lidského životního osudu autorky, jehož určitá podoba je aktualizována i v autorčině díle novelistickém.

Několik současných pramenů se také shoduje na tom, že Tille byl svou osobností spíše romantik, což nejvýrazněji projevoval ve své vlastní pohádkové tvorbě. Na výstavbu monografie lze proto pohlížet jako na osud krásné chudobné dívky, pocházející z malebného idylického světa, což připomíná pohádkovou expozici. Vše je ale narušeno příchodem záporného hrdiny v podobě Josefa Němce, který mladou dívku „násilím odvede“ a odsoudí k životu ve světě nepřátelském. (V pohádkové podobě velmi nápadně připomíná syžet o únosu dívky zlým čarodějem a jejím následném věznění ve věži). V příběhu o Němcové se objevuje i postava mladého prince – zachránce v podobě romanticky založeném básníkovi Václavu Bolemlíru Nebeském, ke kterému Němcová zahoří vroucím citem a vznáší k němu své naděje o naplněné lásce. O to tragičtější je potom následné vyznění celkového charakteru životopisu Němcové, neboť pohádkový syžet je porušen a očekávání šťastného konce nenaplněno. Podobně vyznívající potenciál mají i Tilleho symbolistní pohádkové příběhy.²⁰ Čtenář je proto při čtení monografie silně emotivně zasažen, což přispívá k dalšímu vytváření mýtu o osudu těžce životem zkoušené spisovatelky, jenž byl následně umocňován v nacionálně vypjatých obdobích, zejména v letech 1938 – 1940, kdy byl národ ohrožen fašismem, a v době socialismu, kdy vznikl kult Boženy Němcové, založený ovšem právě na tradovaném a historií utužovaném mýtu.

Pokud bychom se na dílo zaměřili z naratologického hlediska, jeho románová výstavba vykazuje sklon k personální vyprávěčské situaci, jejíž děj bývá zprostředkováván proživatelem (reflektorem)²¹. Všechny dílčí události v monografii, charakteristika ostatních

²⁰ Srov. např. nenaplněný pohádkový syžet v pohádce *Princezna ze severu*. Laichter, Praha 1912.

²¹ Tato naratologická terminologie je použita ze studie Franze K. Stanzela, který rozlišuje tři typy vyprávěčských situací: autorskou, personální, a ich-formovou. Do naratologie zavádí pojem reflektor, jehož pohledem je

postav či celkové vyústění společenské atmosféry jsou vnímány a prožívány skrze postavu hlavní hrdinky, což je typická vypravěčská situace pro románovou formu, která byla užívána především v románech 1. poloviny 20. století. Pro kriticky orientovaný životopis je však tento způsob konstruování faktů, jehož stopy je možno zaznamenat již v Tilleho předchozích vědeckých pracích, zcela netradiční a výjimečný.

Vztah Václava Tilleho k folkloru

Pokusíme-li se dopátrat prvního setkání Václava Tilleho s folklorní problematikou, nesmíme opomenout velký vliv jeho otce Antonína Tilleho, který byl do těchto otázek silně zainteresován. Zaujat přednáškami slovenského folkloristy Martina Hattaly, působil jako překladatel jihoslovanského folkloru. Úzce se také přátelil s Janem Gebauerem, v jehož semináři na Filozofické fakultě se Václav Tille blížeji seznámil s vědeckým pojetím folkloristiky.²² Mladého Václava Tilleho již v období studia velmi zaujal vztah mezi folklorem a umělou literaturou. Za přispění Jana Gebauera se Tille vydal v roce 1888 na externí výzkum lidové slovesnosti na Valašsko. Jeho cesta měla přinést nové, nevytěžené zdroje folkloristiky a potvrdit hledanou pravdu v této oblasti zkoumání. Ze svého pobytu se však mladý vědec vrátil do značné míry rozčarován a přesvědčen, že jeho působení ve folkloristice se bude ubírat jiným směrem, než je hledání ideálu a pravdy v lidové slovesnosti. Ze svého jediného terénního výzkumu vydal sbírku pod názvem *Povídky, jež sebral na Moravském Valašsku dr. Václav Tille r. 1888*²³ až v roce 1902. V jejím úvodu shrnuje své pocity zklamání a roztrpčení. Lituje, že se místo hledání neexistujícího, nevěnoval raději sociologickým a psychologickým aspektům vyprávění i vypravěčů, což by k poznání skutečného lidu přispělo mnohem více (Srov.: Tille, 1902, s. 4). Tilleho další působení v oblasti folkloristiky se tedy ubíralo tímto směrem, což byl v době nacionálně smýšlejících tendencí zlomový přístup. Dagmar Blümllová označuje rok 1888 díky práci Václava Tilleho počátkem nového moderního pohledu na lidovou slovesnost (Srov.: Blümllová 2004, s. 83).

V čem ale tkví přelomovost v Tilleho pohledu na lidovou slovesnost? Předně je to odpoutání se od všeobecně uznávaného mýtického konceptu, který zastávali především němečtí folkloristé bratři Wilhelm a Jacob Grimmové. Jejich metoda vycházela z představy, že v lidové slovesnosti, zejména v pohádkách, je ukryt předhistorický národní mýtus, vyjadřující přežitky víry, sahající až do nejstarších časů, který si každý národ přinesl ze

nahlíženo na celý fikční svět románu. Srov.: F., K. Stanzel, *Typy vyprávění*. Odeon, Praha 1988.

²² Více o Antonínu Tillem a jeho vlivu na osobnost jeho syna Václava viz.: Blümllová 2004, s. 73-83.

²³ Vydala společnost Národopisného muzea, Praha 1902.

společné asijské pravlasti. Pohádky pak byly spatřovány jako poslední stádium tohoto mýtu, jenž měl utvářet národní identitu. Nepřijatelný se na mytologickém hledisku Tillemu zdál obzvláště příklon k romantismu a nacionalismu, jež jako duchovní proudy silně ovlivňovaly charakter doby. Grimmové považovali pohádky za plod německého ducha, od kterého jsou všechny ostatní mytologie odštěpeny.

O něco později přišel do Evropy koncept migrační teorie, zastávaný anglickým folkloristou Théodorem Benfeyem, který již reagoval na značné realistické tendence v oblasti folkloristiky. Benfey odmítl názor, že pohádky jsou vlastnictvím jednotlivých národů.²⁴ Jeho přístup je historický a předpokládá, že původ folklorních pohádek je odvozen z indické literatury, která se přibližně v 10. století začala šířit do Evropy, kde se různě variovala, čímž vznikaly rozdílné podoby jednotlivých látek. Václav Tille se vůči oběma přístupům vyhraňuje, neboť jak sám říká: „nevycházejí z látky samotné, ale z nepodložených libovolně přejatých tezí.“²⁵

Ani jeden směr podle Tilleho neanalyzuje látku, ale čistě deduktivně ji oba směry využívají jen k podepření svých apriorních teorií. Tille však viděl jádro folkloristiky právě v látce, v životě povídek, ne v jejich původu (Srov.: Tille 1892, s. 21). Svým přístupem se tak Václav Tille přičinil k položení vědeckého zkoumání lidové slovesnosti v 2. polovině 19. století.²⁶ Jeho vědecká metoda se shodovala s pojetím francouzského folkloristy Josepha Bédiera, který taktéž odmítl mytologickou i migrační teorii a kladl důraz na komparativní analýzu sebraného materiálu a sledování proměn, kterými látky procházely v různých historických obdobích a prostředích (Srov.: Šmahelová 1989, s. 29). Jádro vědeckého poznání tkví v konkrétním studiu nashromážděného materiálu, kterým je třeba zabývat se ze synchronního hlediska.

Václav Tille v souvislosti s kritickým zkoumáním českých lidových pohádek dochází ke dvěma závažným zjištěním. V první řadě je to vyvrácení představy, že v lidové tradici je ukryto jádro národní identity. Ze své zkušenosti sběratele lidové slovesnosti Tille vyvodil definitivní tečku za iluzí o její dávnověké tradici. Při zkoumání rysů národní slovesnosti totiž došel k závěru, že při sběru lidové slovesnosti velmi záleží na charakteru a sociálním postavení vypravěčů. Proto zpracovaný materiál získaný na Valašsku opatřil také popisem vypravěčů a jejich zařazením do společenské třídy.²⁷ Dalším významným přínosem bylo

²⁴ Srov.: H. Šmahelová, *Návraty a proměny*. Albatros, Praha 1989, s. 27.

²⁵ V. Tille, *Literární studie I*. Bursík a Kohout, Praha 1892, s. 121.

²⁶ Vedle Václava Tilleho i další folkloristé, např. žáci Josefa Gebauera: Jiří Polívka, Čeněk Zíbrt či Josef Máchal.

²⁷ Rozborem aktuálního stavu se dobral k těm, „kteří jsou ovládaní“, k základním skupinám dělníků, vesničanů a drobných živnostníků. Další analýzou pak vydělil dílčí skupiny: „vesnický lid, dělníci tovární, polní, řemeslníci, nižší úředníci, obchodníci, sešlá individua oné mocnější vrstvy“ a jako produkt vnikání cizích vlivů „němečtí,

zjištění, že vyprávění lidových vypravěčů nevychází z předávané ústní tradice, ale je do značné míry ovlivňováno umělou literaturou. Vlnu nevole vyvolalo jeho tvrzení, že lidové vyprávění je upravováno pod vlivem literatury německé. O něco smírněji Tille o několik let později konstatoval, že vztah mezi umělou literaturou a lidovou slovesností se dosud nedá bezpečně určit. Názor, že české pohádky až do konce 19. století jsou umělými knižními produkty, ale nezměnil (Srov.: Blümllová 2010, s. 75).

Osobitý vědecký přístup Václava Tilleho k problematice folkloru, konkrétně k pohádce, lze nejvýrazněji spatřovat v několika významných vědeckých pracích zabývajících se tímto oborem. Předně se jedná o práci *Literární studie I*²⁸, ve které Tille obrací svou pozornost k pohádkové látce, ze které teprve vyvozuje další zákonitosti folkloru. Tille postupoval čistě vědecky bez emotivního či nacionálního zaměření. Vymezil si tři varianty látek nejčastěji se opakujících v pohádkovém typu o rekovi, který zápasí o ruku princezny.²⁹ U každého z těchto variantů pak hledal jejich rozdílné verze, zaznamenané u jednotlivých folkloristů z celého světa. Tyto odchylky uvádí a komentuje. V zásadě Tille svou práci předložil materiál pohádkových látek, který je naší kultuře blízký, roztřídil jej podle obsahu do jednotlivých území a podle toho nalézal jednotlivé prvky společné i rozdílné, které se dále pokoušel objasnit a zdůvodnit. Hledal v látkách také cizí vlivy, které vysvětluje buď náhodnými příčinami, nebo vnitřní příbuzností látek.

Teprve až na takto vědecky zanalyzovaném a roztříděném materiálu hledá Tille prvky tvořivosti lidského ducha. Nespatřuje ho ale v samotné podstatě pohádkových látek, v jejich významu a poslání, ale naopak v jejich výrazu, ve způsobu podání, v různých odlišnostech a variantách jednotlivých látek. Tille touto podrobnou analýzou dochází ke zjištění, že život lidových povídek³⁰ je vázán určitou zákonitostí. Čím vzdálenější je povídka od svého původního zdroje, tím jí ubývá myšlenkového významu, ale zároveň přibývá látkového rozsahu (Srov.: Tille 1892, s. 123). Předmětem studia tedy musí být současný život těchto lidových povídek, který je ovšem vázán a ovlivňován tvorbou literární, odkud se vrací zpět do vrstev lidových. Folkloristika se proto nedá oddělit od studia literatury knižní. Z toho, jak

italští dělníci a cikáni“ (Srov.: Blümllová 2004, s. 74).

²⁸ Celým názvem: *Literární studie I, Skupina lidových povídek o neznámém rekovi, jenž v závodech získal princeznu za choť.*

²⁹ Látka A – O nejmladším ze tří, jenž hlídal hrob svého otce, Látka B – O nejmladším ze tří jenž hlídal pole, Látka C – O pasákovi, jenž hlídal stádo a zápasil s netvory.

³⁰ Tille nerozlišuje lidovou pohádku a lidovou povídku. Nedokáže z lidového podání přesně určit hranici rozdílu mezi těmito dvěma útvary (Srov.: V. Tille, *O studiu lidu a pohádek*. In: *Český lid*. 1894, roč. 3, s. 202).

lidové vrstvy přijímají tvorbu literární a jakým způsobem si ji přetvářejí k vyjádření své mentality, lze teprve poznat a následně zkoumat duši národa.

Převratná byla také Tilleho studie *České pohádky do roku 1848*³¹, ve které podrobně analyzoval česká pohádková díla různých autorů vydaná do tohoto roku. Tilleho práci je možno považovat za počátek vědeckého nahlížení na folkloristiku už proto, že dokáže bez vlasteneckého zaujetí pohlížet na díla, která patřila mezi idealizované poklady, ukrývající národní bohatství. Veškerý materiál tohoto typu, nashromážděný do poloviny 19. století, musí být podroben kritické revizi. Tille požaduje, aby bylo na tato díla nahlíženo stejně kriticky jako na ostatní literární tvorbu, čímž by se srovnalo studium folkloru na rovinu literární vědy (Srov.: Tille 1909, s. 2). V předmluvě opět vyvrací představu, že by pohádková díla uchovávala předhistorickou paměť národa. V rozporu s vlasteneckou tendencí také nahlíží na úlohu lidu v rámci vývoje společnosti. Lid a jeho tvorba byly vnímány jako specifická oblast nedotčena kulturou ani historickým děním. V jádru folklorní literatury se potom hledal čistý, společností nezkažený ideál, nepodléhající dějinnosti.

V duchu tohoto všeobecně uznávaného názoru se odvíjela jakákoli podrobnější analýza shromážděných folklorních látek i veškeré vědecké zkoumání děl vycházejících z lidové slovesnosti. Až do 2. poloviny 19. století, píše Tille, nelze studium pohádek nazvat vědou. Vychází se z pouhých domněnek, které naprosto nevykazují známky kritičnosti ve stanovení pramenů (Srov.: Tille 1909, s. 4). Tille tedy požaduje důkladné prostudování sesbíraného materiálu, z něhož vycházejí autoři lidových povídek a pohádek 19. století. Teprve na tomto základě lze poznat život jednotlivých lidových látek, a rozpoznat tak to, co Tille nazývá lidovým duchem, tedy schopnost lidu umělecky tvořit. Pohádky zaznamenávané až do 2. poloviny 19. století vycházely podle Tilleho ze starších látek, které byly považovány za folklorní. Jejich umělecké ztvárňování ale podléhalo jiným cílům než zaznamenávat lidovou tvořivost. Šlo především o estetické, národní či pedagogické účely, kterým byly folklorní látky podřízeny.

Nejvýznamnějším cílem, ke kterému Tille v závěru svého rozboru děl dochází, je, že veškerá tvorba domněle lidová je uměleckým počinem jednotlivých autorů, a tudíž žádná čistá lidová tvorba ve skutečnosti neexistuje. Počínaje Lindovou *Září nad pohanstvem*, přes první pohádkové záznamy Jakuba Malého, tak i pohádková díla Němcové a Erbena, všechno to jsou díla autorská, a nikoli lidová. „Do konce let třicátých máme jen imitace a padělky idyl, kouzelných povídek, metamorfóz, mravoučných povídek, pseudolidových pohádek, vyrobené převážnou většinou z knižního materiálu a z neurčitých vzpomínek“ (Tille 1909, s. 65).

³¹ Vydáno nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy slovesnost a umění, Praha 1909.

V tomto duchu, i když o něco smířlivěji, hodnotí i folkloristické dílo Boženy Němcové, kterou jakožto autorku velmi obdivoval a značnou část své tvorby zasvětil zkoumání jejího díla a života. Připouští, že Němcová ve svých pohádkách čerpá převážně ze vzpomínek či fantazijních romantických představ, které dokáže vypravovat osobitým slohem, přesto v její pohádkové tvorbě nachází již prvky realistické kresby současného života lidu, jež následně autorka uplatnila v tvorbě povídkové (Srov.: Tille 1909, s. 66). Tille tedy obdivuje na pohádkářské tvorbě Boženy Němcové její rýsující se osobitý styl vyprávění, ale s lehkou shovívavostí se distancuje od autorčina urputného přesvědčování, že v jejích pohádkách jde o uchování přežitků ducha národa, čímž sama přesvědčuje společnost, že je její dílo vlastně padělek.³² Tille se snaží očistit práci Němcové od společenského přesvědčení, že folklorista je dobrý sběratel, ale špatný básník. Pohádky Němcové jsou především její práce, její duševní majetek, který by měl být čten jako literatura individuální a umělecky stylizovaná, nikoli jako přejatý výplod autentické lidové fantazie (Srov.: Tille 1905, s. 137).

Václav Tille – Václav Říha, činnost umělecká

Přestože Tilleho umělecké působení bylo od toho vědeckého a badatelského odlišeno uměleckým jménem Václav Říha, nezabránilo to tomu, aby se tyto dva obory vzájemně nepropojovaly a neovlivňovaly. Mezi Tilleho vědeckou a uměleckou činností byl blízký vztah, obě se navzájem doplňovaly a spoluutvářely. Umělecká tvořivost často formulovala a určovala projev a podání vědeckých děl. Naopak vědní obor přinesl Tilleho slovesnému umění řadu námětových podnětů a byl mu užitečným inspiračním zdrojem (Srov.: Všeticka 1964, s. 17). Této Tilleho vědecké metody si cení i jeho současník a kolega F. X. Šalda: „Zájmy vědecké kryjí se mu se zájmy tvořivosti životné v harmonii, jež jest i mým cílem. Mezi tvořivostí vědeckou a uměleckou není mu propasti: jakýsi vyšší tvárný pud dramatický stojí mu za obojí.“³³ Zároveň však Šalda upozorňuje na to, že tento jev v literárně vědné disciplíně se nemusí nutně shledávat se souhlasem a pochopením v oblasti akademické půdy. Vysvětlovalo by to důvod, proč bývá Tilleho vědecká činnost často opomíjena a připomíná se spíše pro jeho specifickou beletrizační tendenci: „Tato jiskřivá osobnost vízící obojí a jednotící v jeho mnohotvaré dílo jest také to, co znepřáteluje mu mnoho lidí – neboť pedantů srdce a pokrytců duše nedopočetl se nikdo ještě v této zemi...“³⁴

³² Srov.: V. Tille, *Pohádky Boženy Němcové*. In Lumír. 1905, roč. 33, s. 137.

³³ F. X. Šalda, *Václav Tille*. In: Souborné dílo FXŠ. Svazek 19. Československý spisovatel, Praha 1956, s. 99.

³⁴ Tamtéž, s. 99.

Václav Říha³⁵ je ve své činnosti umělecké známý především svým dílem pohádkovým. Sám autor, ovlivněn folkloristickým prostředím, nerozlišoval striktní vymezení žánru pohádky. Jeho díla proto stojí někdy na pomezí pohádky a povídky, nebo jeho pohádky mají značně novelistický charakter. Říha čerpal náměty svých pohádek z lidových látek českých i světových. Do literární podoby je však zpracovával osobitým způsobem s vlastní uměleckou intencí. Syžety svých pohádek vytvářel kontaminací různých textů a variant (Srov.: Šmahelová 1989, s. 141). Říhův specifický styl zpracovávání pohádek navazuje na klasiky folklorní literatury Karla Jaromíra Erbena a Boženu Němcovou, čímž přechovává hodnotu jejich tvorby a přetváří folklorní tradici do literatury 20. století.

S Erbenem se Václav Říha neshodoval na jeho mytologické teorii, kterou Erben ve svém zpracovávání upřednostňoval. Oba pohádkáře ale pojilo přesvědčení o optimálním variantu v psaném podání. Autorské zpracování folklorního díla tak nemá být úplně přesným zápisem lidového mluveného projevu. Autor vystupuje jako nový vypravěč folklorního příběhu, do něhož vkládá uměleckou hodnotu a vlastní iniciativu. Erben hledal optimální variant folklorního námětu a nehleděl na to, jakým způsobem mu byla látka vypravována. Vypravování a tradování podle Erbena „zničilo“ původní mýtické jádro příběhu, proto je potřeba vytvořit „umělého“ autorského vypravěče ne už pohádky mluvené, ale písemně fixované a vnímané čtením. Erbena nezajímala tolik jedinečnost mluvené realizace, ale jeho hlavním cílem bylo obsáhnout vše, co je podstatné pro její charakter, tedy děj, postavy, podání a poslání.³⁶ Václav Říha byl v této souvislosti veden vědeckým stanoviskem, které ve vztahu k pohádkám uplatnil již ve své badatelské činnosti. Jistým faktorem byla také deziluze o lidovosti, získaná z externího výzkumu na Valašsku. K folklorním textům Říha přistupoval s přesvědčením, že jedině umělé literární zásahy mohou lidovým podáním dodat skutečnou estetickou a ideovou kvalitu (Srov.: Šmahelová 1989, s. 146). Vlastní osobitý vztah k folklorním naracím ho také spojoval s přístupem Boženy Němcové, která se při své sběratelské činnosti neřídila žádnými přísnými vědeckými metodami, ale spíše tyto látky dle svého uměleckého talentu beletrizovala. Říha, podobně jako Němcová, směřoval zpracovávání lidových látek k literární podobě.

Václav Říha tedy ve své činnosti pohádkové vycházel z lidového podání. Nacházel v něm „diamant“, který ovšem nutno vybrousit a zušlechtit pomocí autorských zásahů a

³⁵ V souvislosti s uměleckou tvorbou budu používat autorovo umělecké jméno Václav Říha

³⁶ Srov.: M. Otruba, *Doslov*. In: K. J. Erben, *Kytice / České pohádky*. Lidové noviny, Praha 2003, s. 291.

inovací. Lidové látky si tak Říha dle své vůle přetvářel, obměňoval podobu syžetů, vkládal do nich prvky inspirované vlastní zkušeností³⁷ i fakta související s širším dobovým kontextem.

Hana Šmahelová ve své knize *Návraty a proměny* rozlišuje několik variant v přístupu k zpracovávání folklorních látek. Jednak je to *klasická adaptace*, která proměňuje látky lidových pohádek v literární text. V písemné podobě jsou ovšem uchovány charakteristické rysy ústních narací. Jazykové úpravy a stylizace vyprávění jsou podřízeny literární normě, aniž by však nabyly vrchu individuální projevy, jež jsou folkloru cizí. Takové zpracování může sloužit i jako cenný folkloristický dokument lidové tvořivosti (Srov.: Šmahelová 1989, s. 105). Mezi nejvýraznější zástupce, kteří podobně postupovali při zapisování lidových látek, patří Karel Jaromír Erben či Josef Štefan Kubín.

Jiným typem přístupu je autorská tvorba, která má dvě podoby: *Autorskou adaptaci* a *autorskou pohádku*. *Autorská adaptace* vychází také z folklorního prostředí, k němuž ji váže ohled k folklorní poetice a celkové struktuře pohádkových zákonitostí, vytvářejících podobu klasické verze lidové pohádky. Autoři pohádkových adaptací nejsou ale již tolik závislí na podobě ústní lidové tradice, kterou si mohou přetvářet a aktualizovat podle svého osobitého autorského přístupu. Podoba autorské adaptace je fixována především na literaturu, ne na folklorní jádro. Takový přístup je patrný v díle Boženy Němcové, ale také u autorů mladších, například Jana Drdy či Františka Hrubína.

V případě *autorské pohádky* jsou již zpřetrhány vazby na folklorní prostředí, odkud vychází pouhá námětová inspirace. Taková podoba pohádky má svou vlastní ideovou náplň a umělou kompozici, která může mít i anti-pohádkový charakter. K pohádkám klasickým je váže motivicky spojený svět fantastiky, který se však stává již vnější kulisou, postrádající základy folklorních zákonitostí. V takových příbězích mohou vystupovat pohádkové bytosti, princové, princezny, černokněžníci, ale jejich pohádkové funkce jsou odlišné od klasických pojetí. Záměrně také bývá v této podobě pohádek porušován klasický lidový syžet, což vede k širšímu významovému kontextu. Tato díla patří již zcela literárnímu prostředí, ve kterém vytvářejí novou podobu pohádek – pohádky „moderní“. Takto postupovali například pohádkáři Jan Werich nebo Karel Čapek, ale také autoři hledající inspiraci v lidové slovesnosti i pro díla charakteru nepohádkového. Umělci dekadentního či secesního směru například přebírali motivy z folklorního prostředí a aktualizovali je v soudobé umělecké podobě jako vyjádření svého životního postoje.

³⁷ Např. v pohádkových příbězích časté zobrazování psů, zejména jezevčků, nemá prameny v žádném folklorním prostředí a stává se tak autorovou invencí.

Tvorbu Václava Říhy autorka zařazuje k typu autorské adaptace, přesto je velmi obtížné jednoznačně Říhovo dílo definovat. Jeho klasické pohádky z cyklu *Alšovy pohádky* (1904) či *Říhovy pohádky* (1906) vykazují jasné znaky autorské adaptace. Vycházejí z folklorní tradice, autor k nim přistupuje z hlediska vlastní fantazie a zpracovává jejich literární podobu osobitým způsobem. Celkový charakter těchto pohádek zřetelně vybočuje z rámce klasických adaptací, přesto v nich lze rozpoznat původní lidovou podobu, včetně zachování pohádkových funkcí, syžetu a základní dějové linky. Říhovy symbolistně laděné pohádky, zejména *Princezna ze severu*, *Daugherta*, *Povídka o červeném rytíři*, *Mor*, *Král Jovián*, *Matrona z Efezu* a další povídky, které převážně čerpají z cizích folklorních látek³⁸, ale také novelistické, strašidelné a tajuplné povídky z cyklu *Strnadovy povídky* (1919) a *Letní noc* (1905) svým charakterem již směřují k pohádce autorské, překonávající hranici lidového prostředí, přestože z něho námětově čerpají. Říha zde směřuje k vyjádření hlubší myšlenky, nálady nebo určitého postoje, což jsou však atributy přiměřené spíše eseji nebo básni (Srov.: Šmahelová 1988, s. 148).

Říhův vztah k ústní lidové slovesnosti je z hlediska jeho tvorby značně komplikovaný. V lidovém prostředí nenachází zdroj národní identity, externímu vědeckému bádání věnoval pouhé dva měsíce ze své vědecké činnosti, přesto prvky lidovosti přebírá do svého díla a navíc jim vštěpuje určitou míru estetizace. Žánru pohádky přikládá velký význam v rozvoji osobnosti dítěte a k vytříbení jeho fantazie, pohádkové lidové látky je však třeba kultivovat a zdokonalovat po stránce ideové a výrazové. V souvislosti s folklorem tak dochází k zvláštnímu recipročnímu procesu. Říha lidovost povyšuje v krásnou literaturu, zároveň mu ale prvky lidovosti slouží k ozvláštnění a zdobení svého uměleckého díla literárního.

Takový přístup k folkloru stál u zrodu moderního pojetí pohádky, vyvolal však rozpaky v očích některých folkloristů. Nejvýraznější rozpory měl se svým souputníkem Josefem Štefanem Kubínem, jehož přístup k lidovému podání byl svým způsobem pravým opakem toho Říhova. Josef Štefan Kubín vstoupil do literárního prostředí o generaci později než Říha. Oba umělce pojilo stejné vědecké zázemí, působili na akademické půdě Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, kde navštěvovali seminář Josefa Gebauera, oba také úzce spolupracovali s badatelem Jiřím Polívkou. Jejich zájem o folklorní prostředí se však ubíral odlišnými směry. Kubín věnoval svou činnost především externímu bádání v oblasti Podkrkonoší a Kladska. K lidovému prostředí poutal Kubína na rozdíl od Říhy silný emotivní vztah, který by z velké části podpořen jeho venkovským původem.

³⁸ Souborně vyšly tyto pohádky pod názvem *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947.

Kubínův způsob zaznamenávání lidových látek směřoval k samotnému jádru folkloru, jehož ryzost, ale také pestrost a výrazové bohatství lidové mluvy vystihl především v dokonalém zachycení vyprávěcího stylu. Třicet let sběratelské praxe se zúročilo především v oblasti vědeckého zkoumání, jemuž Kubín poskytl cenný dokument o přesné podobě syžetů lidových narácí a o dialekticky rozrůzněné mluvě, kterou Kubín ve svém zpracování velice věrně vystihoval, včetně dialektických prvků, vulgarismů či individuálních odchylek jednotlivých mluvčích. Kubín spatřoval hodnotu folkloru v neobyčejném bohatství lidové mluvy, ale především jeho ztvárňování poukazovalo na rozličné individuální vyprávěčské styly (Srov.: Všeticka 1964, s. 79). V tomto směru se kromě všeobecného postoje k folkloru odlišuje od přístupu Václava Říhy, jehož styl je výrazně literární.³⁹

Rozporuplná představa o povaze českého lidu vyústila v ostrý spor, který proběhl v letech 1925-1926 na stránkách časopisu *Slavie*. Říha nemohl Kubínovi prominout jeho „grimmovský“ přístup k lidu a folkloru, jenž sám považoval svou vědeckou práci za překonaný.⁴⁰ Svůj názor velmi ostře vyjádřil v recenzi na Kubínův svazek *Povídky z Českého Podkrkonoší*: „Náš lid není idiot, který brebtá cosi, čemu nerozumí a co potom sběratelé prohlašují za poklad prastarého podání... Idiotské je, naopak hledat lid mezi žebráky, výměnkáři, ztracenými existencemi, babkami a dědky...“(Viz.: Blümllová 2010, s. 77).

³⁹ Viz. rozbor níže

⁴⁰ O jednotlivých přístupech obou autorů a jejich sporu více viz: F. Všeticka, *J. Š. Kubín*. Československý spisovatel, Praha 1980. Dále také V. Stanovský, J. Vladislav, *O překládání a převyprávění pohádek*. In: *O pohádkách*. SNDK, Praha 1960, s. 122-158.

III. Typologie Říhových pohádek s důrazem na autorské odchylky od lidových látek

Transformace pohádkových hrdinů z klasického pojetí k Říhovu pohádkovému prototypu

Říha ve svém autorském ztvárňování pohádkových látek vycházel z klasických lidových námětů, přesto do nich vkládal jistý individualistický a novátorský přístup. Z folklorně badatelského studia dobře znal lidové látky, které ve svých autorských pohádkách zachovával, ale pokoušel se je povýšit do literárního stavu a vstípit jim určitý řád a přínos pro široké spektrum čtenářstva. Jeho umělecká činnost pohádková je poznamenána hledáním (Srov.: Všeticka 1964, s. 32), a to hledáním nového českého pohádkového hrdiny, který by vycházel z české národní tradice, ale který by se zároveň mohl směle rovnat hrdinům evropské i světové literatury. Podobné případy Říha dobře znal z různých zahraničních literatur, např. Goetův Faust vznikl z lidového pojetí, belgický Thyl Ulenspiegel zpracovaný de Costerem či indiánský Hiawata, jehož příběh zbásnil Longefellow (Srov.: Všeticka 1964, s. 33). V českém lidovém prostředí se utvářela prototypická postava prostáčka Honzy, se kterou se však Říha nedokázal ztotožnit, proto se snažil „honzovským“ látkám vstípit nový rozměr.

Tovaryši

Říhovo hledání nového hrdiny je patrné již v jeho prvotině *Pohádka o třech podivných tovaryších*⁴¹, ve které se již rýsuje určitý typ postavy dominující v Říhových pozdějších pohádkách. Tato jedna z prvních Říhových prací námětově vychází z Erbenovy klasické pohádky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*⁴², je v ní však potlačena představa mýtického jádra, se kterou Říha nesouhlasil. Jeho hlavní hrdinové již nejsou mýtickým ztělesněním živlů, jak tomu bylo u Erbeny, ale jsou to pouzí lidové tovaryši. Roli Dlouhého převzal krejčí, který stejně jako jeho klasický předobraz umí jeden kousek, a to růst do výšky. Širokého kousek rozšiřovat se převzal švec. Poněkud složitá situace se naskytla u postavy Bystrozrakého. Jeho

⁴¹ Václav Říha svou první velkou pohádkovou práci celkem dvakrát přepracoval. Poprvé vyšla v roce 1900 jako součást almanachu *Jaro*. Podruhé s několika autorovými zásahy vyšla v nakladatelství Dědictví Komenského v roce 1917. Třetí vydání je razantněji přepracováno a vyšlo pod názvem *Nová povídka o třech podivných tovaryších* v nakladatelství Laichter v roce 1920. Ve své práci vycházím primárně z druhého vydání, které pokládám za ucelenější a lépe vystihující Říhův autorský záměr. K ostatním dvěma vydáním budu přihlížet v případě nutnosti zohlednit rozdíl mezi nimi.

⁴² In: K. J. Erben, *Kytice / Pohádky*. LN, Praha 2003.

role je rozdělena mezi dva hrdiny. Jednak je to kovář, který tvoří základní trojici hrdinů. Jeho moc ale byla omezena pouze na ohromnou sílu, díky níž si zaslouží místo mezi ostatními tovaryši a je přijat do služby. Jinak ale svým charakterem a způsobem jednání připomíná spíše postavu statečného kováře, která je například známá z pohádky Boženy Němcové *Neohrožený Mikeš*⁴³. Samotná kouzelná moc Bystrozrakého je v modifikované formě přenechána hadačovi, což je jedna z dalších postav připomínající pohádkového hrdinu zachraňujícího princeznu. V této verzi je to syn myslivce, který je obdařen takovou schopností. Nejedná se ale už o moc Bystrozrakého v původním smyslu. Hadačova moc nemá žádné destruktivní účinky a jeho zrak nedokáže bořit skály, ani není zaměřena tak fyzicky, aby skutečně dokázal vidět na nedozírnou dálku. Spíše se jedná o duševní schopnost vnitřního zraku, jehož pomocí lze uhádnout, kde se nacházejí vzdálené předměty. Dalo by se říci, že moc Bystrozrakého nabyla reálnější podoby, stejně jako celkový charakter pohádky.

Druhým nejvýraznějším rozdílem mezi klasickou pohádkou a Říhovým ztvárněním je způsob, jakým Říha pohádkové látky zpracovává. Jeho rámcové usprádání, jaké je známo například u Chaucera či Boccaccia, není pro lidové látky tolik typické.⁴⁴ Říha se o takový způsob zpracování pohádkových látek pokusil ještě dvakrát, a to v pohádkové próze *Povídka o svatbě krále Jana* (1900) a *Letní noc* (1905).

V případě *Pohádky o třech podivných tovaryších* je hlavní děj rozdělen do čtyř hlav, které tvoří základní dějovou linii příběhu, odvíjející se od osudů tří hlavních hrdinů. Do primárního rámce příběhu jsou ale postupně vkládány další příběhy s pohádkovou formou, které vypravují hrdinové hlavního příběhu. Jedná se o historky z jejich minulosti či o příběhy, které slyšeli již dříve vypravovat a týkají se někoho jiného.⁴⁵

První a druhá hlava příběhu o podivných tovaryších (*O princovi, jenž měl za princeznu vykonat tři kousky* a *O hadačovi, jenž hledal princeznu unesenou čarodějem*) tvoří příběh nejvíce připomínající Erbenův předobraz. Třetí hlava (*O tom, co si povídali na hadačově svatbě*) je nedějová. Hrdinové se setkávají na svatbě hadače se zachráněnou princeznou a povídají si různé příběhy. Zvláštní samostatný celek tvoří čtvrtá hlava příběhu (*O kováři, jak se stal králem*). Tři tovaryši se tu stávají hlavními aktéry děje. Nikomu již

⁴³ In: B. Němcová, *Vybrané spisy Boženy Němcové III., Pohádky*. SNKLHU, Praha 1957.

⁴⁴ Rámcového zpracovávání folklorních látek využíval v minulosti například italský folklorista Giambattista Basile (1575-1632). Jeho sbírka pohádek *Il Pentameron (Pentameron)* je komponována ve stylu besedního vypravování deseti prostých žen, které mají po dobu pěti dnů (odtud název) svými příběhy rozptylovat princovu manželku před porodem (Srov.: Šmahelová 1989, s. 74). Rámcová kompozice je taktéž známá z anonymní středověké pohádkové sbírky *Tisíc a jedna noc*.

⁴⁵ Pro mou práci je tento jev přínosný především z hlediska nové formy vypravěčství. Proto bych se ráda podrobněji zabývala touto problematikou v oddíle věnovaném vypravěči.

nepomáhají a příběh je utvářen jejich vlastními příběhy. Z Erbenovy pohádky ve čtvrté hlavě již mnoho nezbylo a spíše její děj připomíná *Neohroženého Mikeše* Boženy Němcové.

Pro porovnání Erbenova předobrazu s Říhovým zpracováním jsou proto nejdůležitější první dvě hlavy příběhu. Zaměřím se na ně nyní detailněji, aby bylo možné provést srovnání obou verzí. V první hlavě je patrná klasická pohádková expozice, kterou Říha rozprostírá svůj příběh. Setkáváme se se třemi tovaryši v lese, kde se také oni seznamují s královským synkem, který tudy bloudí a hledá cestu ven. Princ se zamiloval do krásné princezny z obrazu a vydal se i přes varování rodičů do světa, aby ji našel. Vezme tovaryše do služby a vydají se do zámku, kde princezna žije. Zřetelnější rozdíl přijde až v dějové linii. Princezna není vězněna zlým čarodějem, ale žije na zámku spolu se svým královským otcem, který je velmi krutý a vymyslel si tři obtížné úkoly, které musí princeznin ženich splnit. Princ to spolu s pomocí tovaryšů hravě zvládne a princeznu si odsud odvede.

V druhém příběhu je navazováno na ten první. Tovaryši se po úspěšně vykonané práci vydávají opět do světa a setkávají se s hadačem, který uviděl svým kouzelným zrakem krásnou princeznu uvězněnou zlým černokněžníkem na jeho tajemném hradě. Hadač se do krásné princezny zamiloval a vydal se ji hledat. Spolu s tovaryši najdou černokněžníkův hrad a pokusí se princeznu zachránit. Nyní se děj opět navrácí ke klasickému pojetí. Černokněžník jim uloží, aby princeznu po tři noci hlídali. Princezna vždy v noci za neznámých okolností zmizí, ale hadač uhádne, kde se ukrývá a v co je zakletá. Spolu s pomocí krejčího, ševce a kováře se mu vždy podaří princeznu najít a dovést zpátky dříve, než se černokněžník vrátí. Jeho moc je tak poražena, princezna zachráněna a může se slavit slavná svatba. Tyto dva příběhy tedy tvoří rámec, v němž můžeme rozpoznat určité shodné prvky mezi klasickou verzí a autorskou. Jedná se především o námět samotný a zachování některých pohádkových stereotypů, bez kterých by pohádková stavba nedržela pohromadě.

Říha zachovává pohádkové funkce lidových pohádek, přesto je v jeho zpracování několik odlišností, které z folklorního pojetí výrazně vybočují a posunují pohádku do literárnější podoby novelistické. V lidové pohádce, ale i jiných žánrech folkloru, je dominantní složkou děj. Všechny prvky, které by oslabovaly dynamiku příběhu, jsou pro lidové látky nadbytečné a nepodstatné. V lidových pohádkách se například nezobrazuje prostředí, ve kterém hrdinové přebývají, nezdržuje se popisem vnější podoby jednajících postav ani jejich charakterem. Každá jednotlivá postava znázorňuje jeden princip. Černokněžník představuje zlo, princ statečnost, princezna krásu apod. Vypravěč lidových

pohádek nepopisuje, jak princezna vypadá, je prostě krásná tak, že se to *ani perem nevypíše*.⁴⁶ Podobně je tomu s motivací jednajících postav. Pohádkovou logiku je nutno ponechat v rámci pohádkového světa a nesnažit se ji převést do literárních žánrů realistických. Pohádkové postavy nemají minulost ani budoucnost, jejich svět se odehrává v současném okamžiku a po ukončení svého působení v pohádce zase odcházejí do bezčasu, *žijí šťastně až do smrti* či *jestli nezemřeli, žijí dodnes*.

Podobně je tomu v případě postav tovaryšů v Erbenově klasické adaptaci. Princ nachází své pomocníky v lese. Postupně se seznamuje s jedním po druhém a zjišťuje jejich dovednosti, což je důležité pro následující děj pohádky. Ostatní fakta, jako kde se tam ti tovaryši vzali, odkud jsou, kam jdou, jak se seznámili apod., nejsou pro pohádku podstatné, proto se o ně ani jako čtenáři pohádek nezajímáme, přijali jsme pohádkovou logiku a ostatní informace k pochopení děje nepotřebujeme. Jakmile tovaryši splnili svůj úkol, potřebný pro strukturu pohádkového příběhu, vydali se zase pryč do světa, přestože je mladý král přemlouval: „Ale jim se takové líné živobytí nelíbilo, vzali od něho odpuštění a šli přec a po tu dobu se někde ve světě potloukají“ (Erben 2003, s. 128). Přítomný čas v poslední větě pohádky poukazuje na ahistoričnost příběhu, který není vázán časem ani konkrétním prostředím. Mohl se udát nyní, stejně jako před tisícem let.

Jinak strukturuje pohádkový příběh Václav Říha. Tři tovaryši se spolu po celodenním trmácení světem seznamují za malou dědinou a spolu poté odcházejí pěšinou k lesu. Po cestě si povídají o svých dovednostech a domlouvají se, že půjdou dohromady hledat nějaké živobytí. Teprve poté je potkává princ v lese. Čtenáři je tedy nastíněna dosavadní životní situace tovaryšů a zároveň je logicky odůvodnitelná motivace jejich počínání. V *Pohádce o třech podivných tovaryších* je patrný také jistý náznak vykreslení charakteru jednotlivých hrdinů. V pohádce o Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém nenajdeme sebemenší náznak povahových rysů titulních hrdinů. Všichni tři se chovají stejně, pomáhají hlavnímu hrdinovi v boji dobra se zlem na straně dobra, nechtějí žádnou odměnu, v jejich charakterovém vzezření mezi nimi není žádný rozdíl, představují pouze jeden princip dobra. U podivných tovaryšů už si nemůžeme být jejich absolutním ztělesněním dobra tak jisti. V jejich povahokresbě je dost patrný příklon k realisticky vyličeným charakterům skutečných lidí s jejich menšími či většími prohřešky. Kupříkladu švec je od počátku příběhu líný a pohodlný. Všichni tři se starají o dobré jídlo, pití a spočinutí. Kouří tabák v dýmce, rádi si pohoví, mají rádi dobrou společnost, ve které si společně vykládají svoje historky, v nichž se tak trochu

⁴⁶ Srov.: H. Šmahelová, *Folklor a skutečnost*. In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Jinočany 1999, s. 271-297.

holedbají, co v minulosti dokázali. Takovéto lidské atributy by se u Erbenových mýtických postav jen těžko hledaly.

Vedle pohádky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* připomínají Říhovi tovaryši svým charakterem spíše postavy z pohádky Boženy Němcové *Neohrožený Mikeš*. Expozice obou příběhů je velmi obdobná. Kovářův syn Mikeš se vydává do světa na zkušenou, cestou narazí na dva tovaryše, mládka Kubu a tesaře Bobše, a tak se rozhodnou, že půjdou spolu do světa hledat štěstí. Všichni tři tovaryši disponují nadlidskou silou, ovšem Mikeš má ve všech situacích nad ostatními navrch. Je statečný, chytrý, nenechá se zlákat návnadou temných sil, jde mu o záchranu princezen, a ne o vlastní prospěch. Zatímco jeho kamarádi jsou líní, ustrašení a pro svoje blaho jsou schopni zradit i přítele.

V *Pohádce o třech podivných tovaryších* jsou povahy tří hrdinů velmi blízké tomuto příběhu. V prvních dvou kapitolách, kdy tovaryši zachraňují princeznu, je to právě kovář, který disponuje největším odhodláním, rozhodností a statečností. Nad svými druhy vyniká také jistou měrou vůdcovství a v rozhodujících chvílích je to on, kdo určí, co je správné vykonat: „A co“, povídá kovář, „však nějak bude. Půjdeme tam všichni, řekneme o princeznu, však už něco dohromady svedeme.“ (Říha 1917, s. 24). Podobnou vůdcovskou schopností byl obdařen i neohrožený Mikeš.

Příbuznost Říhovy pohádky s pohádkou Boženy Němcové je patrná i z autory shodně zvolené perspektivy vyprávění. V naraci folklorních žánrů je vypravěčská perspektiva zaměřena pouze na hlavního hrdinu. Všechny události, které v příběhu nastanou, jsou vnímány prostřednictvím jeho počínání. V *Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém* byl takovým hlavním hrdinou bezesporu princ. To on se rozhodl, že pojede zachránit princeznu, a aby mohl být uskutečněn jeho záměr, bylo mu poskytnuto východisko v podobě tří pomocníků. Jejich záměr byl podřízen ději, který se odvíjí z hlediska prince.

V pohádce Václava Říhy není hlavní postavou princ nebo osvoboditel princezny, ale jsou to tři titulní hrdinové, z jejichž pohledu je zobrazena perspektiva vyprávění. Celý děj velmi spleťtého rámcového schématu se odvíjí od osudů tří kamarádů. Poznáváme tady obdobu s pohádkou Boženy Němcové. V případě pohádky *Neohrožený Mikeš* je ale patrné, že perspektiva je opět utvářena skrze hlavního hrdinu Mikeše. U Václava Říhy dochází v průběhu vypravování k zvláštní transformaci hlavního hrdiny. Z původní trojice přátel výrazně vyčnívá kovář, který se také v poslední kapitole stává hlavním hrdinou příběhu, a tudíž přejímá perspektivu vyprávění. Děj se začíná točit kolem něho, tím pádem i pozornost vypravěče patří z hlavní části jemu.

Jeho charakter byl utvářen bezesporu z předobrazu kováře Mikeše z pohádky Boženy Němcové, přesto má několik osobitých rysů „říhovských“. Vedle toho, že oplývá silou, chytrostí a statečností, je také zastáncem utlačovaných a bojuje proti každé nespravedlnosti. Přestože se Říhovi v „tovaryšovských“ příbězích ještě zcela nepodařilo najít svého prototypického hrdinu, z jeho díla výrazně vyčnívá právě postava kováře. Svým charakterem tvoří předobraz jiné postavy Říhova pohádkového díla, a sice postavy statečného Jana, jehož povahové vykreslení plynule přechází z postavy kováře. O příbuznosti obou postav svědčí i to, že kovář se v *Pohádce o třech podivných tovaryších* jmenuje Jan, byť je zmínka o jeho jméně jen nepatrná v jedné z jeho historek (Srov.: Říha 1917, s. 24). Naproti tomu hrdina Jan vystupuje ve vysokém počtu pohádkových příběhů jako syn kováře, který se vydává do světa. Tak je tomu i v *Povídce o svatbě krále Jana*⁴⁷, která je z hlediska hledání Janova prototypu základní, a proto tou nejpodstatnější, přestože v ní postava Jana aktivně vůbec nevystupuje.

Statečný Jan

Povídka o svatbě krále Jana je svou formou opět velmi specifická a novátorská. Do rámcového příběhu jsou vloženy vyprávěné historky, které teprve dohromady utvářejí celkový syžet příběhu o statečném Janovi. V příjemném prostředí útulného hostince s velmi úslušným panem hostinským se sejdou pocestní, kteří směřují na svatbu svého nového mladého krále Jana. Kvůli nepřízní počasí se ale musejí zdržet v hostinci na několik nocí, než budou moci opět vyjet na cestu. Sešli se zde povahově, společensky i charakterově rozliční lidé, ale nastalá situace uvnitř vlídně zařízené hospůdky s plápolajícím krbem, hojností pokrmů a dobrého pití jim dává pocit přátelství a semknutosti oproti nebezpečí v podobě mrazu a sněhu, které číhá venku hned za okny.

Pocestní tedy, uvolnění v dobré společnosti, si začínají vypravovat o svých osobních zážitcích, které měli s nynějším panem králem. Vypravují kovář a kovářka, jakožto Janovi rodiče, selka a sedlák, u kterých Jan sloužil, také pán radní, myslivec, farář, žid i pan hostinský. V průběhu večera přicházejí ještě další podivní hosté, kteří nesměřují na svatbu, ale právě naopak utíkají před novým králem pryč ze země. Jsou to totiž Čert, Smrt a Vodník⁴⁸, bytosti zlé a nepřátelské, které Jan na svých cestách světem přemohl a pokořil. I oni ale

⁴⁷ Václav Říha podobně jako *Pohádku o třech podivných tovaryších* své následující dílo *Povídku o svatbě krále Jana* výrazněji přepracoval. První vydání pochází z roku 1900, druhé z roku 1920. Ve své práci vycházím z vydání druhého, které je propracovanější a povahu hrdiny Jana v něm lze rozeznat zevrubněji.

⁴⁸ Václav Říha užívá v případě označení těchto a jiných podobných bytostí počáteční velká písmena, zdůrazňuje se tak jejich individualita a výjimečnost.

podlehnou vřelému místu a přicházejí se do hostince zahřát a odpočinout si a i oni vypravují, jak byli Janem zostuzeni a vyhnáni.

Jednotlivé historky pocestných tak utvářejí nejen příběh Janovy životní pouti, ale i jeho charakterovou stránku. Povídky jsou z velké části inspirovány lidovými náměty o hloupém Honzovi, ze kterých Říha vycházel. Rozporuplnost a nepřeborné množství těchto lidových motivů má však za následek nesourodost a nepřesnost v líčení charakteru hlavního hrdiny.

Z vyprávění Janových rodičů vyplývají spíše Janovy povahové vlastnosti korespondující s vlastnostmi hloupého Honzy. Jako malý byl velmi silný, ale neměl se moc k práci. Jeho síla se neustále snoubila s neohrabaností a neurvalostí, o čemž svědčí historka, ve které chtěl zadržet panského koně, ale chytil ho takovou silou, že koně zahubil. Janova maminka – paní kovářka zase vypravuje o tom, jaký byl Jan jako malý chlapec. Stranil se ostatních dětí, mnoho nemluvil, svými dobráckými skutky, poznamenanými naivitou a prostoduchostí, způsoboval kolem sebe více škody než užitku. Až si i ona začala myslet, že je snad *rozumem pozadu*. Přesto se u něho začaly objevovat rysy šlechetnosti, když se zastal děvčete, které jiný hoch uhodil.

Ve vypravování sedláka a selky se zase odráží jiná vlastnost lidového hrdiny, a sice lišáctví a vychytralost, které jim oběma připravilo mnoho těžkých chvil, když u nich Jan sloužil. Jan zdánlivě nerozuměl sedlákovým rozkazům, nebo je naopak plnil doslova, což mělo za následek velkou újmu na sedlákově bohatství. Postava Jana tak dostává v dalších vyprávěních podobu lidového šibala, který z vychytralosti předstírá svou hloupost, aby tak nastavil zrcadlo ostatním hlupákům, kteří se sami chytí do pastí své hlouposti. Jan takto vyžívá především na urozené pány a šlechtu, která v díle představuje fenomén nespravedlnosti a útlaku. Jan vzešel z lidových vrstev, jako malý se nechtěl učit latinsky a ani žádné jiné učení nepotřeboval, aby se stal králem. Jako pravý lidový hrdina také nesnese křivdy a nepravosti páchané vrchností na prostých lidech. Jeho smysl pro spravedlnost a čest jej provází po celou dobu příběhu a stává se to jeho profilovou vlastností.

S takto ztvárněným hrdinou však nebyl Říha tak úplně ztotožněn. Nepovažoval ho za vzor, který by se měl stát symbolem českého národního reka. Chyběla mu jakási elegance, velkorysost, patrná v lidových povídkách rytířských, a proto Říha jeho charakterové rysy modifikoval a dotvářel i s přispěním inspirace v zahraniční tradici.

Zásadní proměnu v charakteru Jana tak, jak byl až doposud líčen, spatřuji v příběhu vypravovaném myslivcem. Myslivec žil sám v lese téměř jako poustevník. K jeho obydlí se pověreční lidé báli, mysleli si, že tam straší. A tak žil myslivec sám, téměř jako poustevník.

Jednoho dne myslivec v lese narazil na zle potlučeného Jana, který již skoro nedýchal. Jan tudy projížděl v kočáře se svým pánem, který zatoužil poznat bohatství ukryté v čertově rokli. Koně se ale ať už náhodou, nebo díky temným silám splášili, kočár se převrhl a knížepán se zabil. Jan sám jen o kousek unikl smrti. Když ho myslivec našel, nebyl již při vědomí. Trvalo to dlouhou dobu, než Jan poprvé procitl v myslivcově domě, ale protože to byl mladík silný, brzy se dal dohromady a po žádném zranění nebylo ani památky. Jeho fyzický stav byl tedy v pořádku, přesto po dobu nemoci, kdy blouznil, křičel ze snu a chtěl utíkat, se v něm něco zlomilo. Když se probral z těžké nemoci, jako by na něj sedla jakási tíže a melancholie. Zanevřel na vnější svět plný zloby, se kterou se po dobu svého putování setkal, a raději zůstal s myslivcem v hájovně. Učil se s ním myslivosti, chodili do lesa, brzy se z Jana stal šikovný myslivec. V zimě, když napadl sníh, sedávali spolu u ohně, hráli karty nebo si dlouze povídali o světě a o jeho bídě a zlobě. Myslivec, aby ulehčil chlapcově smutku, naučil ho hrát na své housle, na které Jan „v podvečer než šel spát, hrával. A hrál tak líbezně a tak smutně, jako by chtěl vypovědět žal celého světa, jen tak hovořil těmi houslemi.“⁴⁹

Po nějakém čase se přeci jen Jan vydal opět do světa hledat své štěstí, ale nebyl to už ten samý Jan. Myslivcova příhoda tak může být vnímána jako jakési iniciační zasvěcení Jana do hlubších rovin života. Jan se ocitl na samém prahu smrti a po jejím překonání nahlížel na svět jinak než doposud. Začal vnímat jeho tragiku a krásu, kterou nelze vypovědět jinak než hudbou. Postava myslivce by tak představovala roli iniciátora, lidového šamana či pohádkového stařečka, známého z lidových námětů, který Jana uzdravil, a tím předurčil jeho další osud.

Postavy myslivců vůbec mají v Říhově díle velkou prioritu a důležitý význam. Vystupují v pohádkách velmi často, ať už se jedná o *Pohádku o třech podivných tovaryších*, *Povídku o svatbě krále Jana* i o mnoho dalších pohádek. Například Krakonoš nebo Rýbrcoul bývají oděni do mysliveckého fráčku, v pohádce o *Princezně ze severu* má myslivec důležitou roli, častými lidovými vypravěči jsou taktéž myslivci či hajní. Myslivec, jakožto postava Říhova pohádkového světa, se profiluje v další prototypickou postavu a představuje jeden určitý charakterový princip. Tvoří paralelu s pohádkovou postavou kouzelného starce, který disponuje moudrostí a nadhledem nad ostatními postavami. Říhovi myslivci jsou převážně staršího věku a vynikají moudrostí, kterou však nenabyli vzděláním, ale svou letitou zkušeností s tím, jak to ve světě chodí. Díky tomu mohou ostatním lidem předávat svou lidovou moudrost a rozdávat cenné rady. Bývají to trochu podivíni, žijí daleko od lidí, mnohdy se přátelí i se strašidly a jinými kouzelnými bytostmi. Často bývají skvělými

⁴⁹ V. Říha, *Povídka o svatbě krále Jana*. SNDK, Praha 1958, s. 71.

vypravěči, kteří pamatují ještě staré pověrečné časy, znají tudíž ještě pravidla pohádkového světa.

Myslivec v *Povídce o svatbě krále Jana* také splňuje základní pohádkovou funkci, stává se dárce kouzelného předmětu. Věnuje Janovi své housle, na které Jan nejen krásně hraje, ale které mu pomohou při jeho další cestě světem přemoci lidskou zlobu a odehnat temné síly. V povídce židovské se Jan stává jeho kořistí a žid zatouží Jana přelstít a zbohatnout tak na něm. Kdykoli ale Jan začne hrát na housle, žid se neubrání a musí chtít nechtít tančit v rytmu opojné hudby. Nakonec je žid již tancem tak vyčerpán, že odvolá svou křivdu, které se na něm dopustil.

S kouzelnou mocí houslí má svou zkušenost i Vodník, který taktéž přítomným hostům vypravuje, co zažil. Před nějakou dobou Vodník opanoval opuštěný mlýn a vyváděl tam různé kejkle. Nejvíce se mu zalíbilo strašit pocestné. Mezi lidmi se rozneslo, že ve mlýně straší a počali se tomuto místu vyhýbat. Vodník byl spokojen, že se mu podařilo nad lidmi vyžrát. Nepočítal však se statečným Janem, který také do tohoto místa zabloudil. Jan se Vodníkových skřeků a kouzel nezalekl a začal klidně a libě hrát na své housle. Vodník byl krásnými tóny tak omámen, že zapomněl na svůj původní záměr Jana zahubit a zatoužil také tak umět hrát na tu kouzelnou krabičku. Jan pak nepozorného Vodníka lehce přemohl a dal mu pěkně za vyučenou za to, jak nevinné poutníky trápil.

Housle v rukou Jana přemůžou i kouzelnou moc nadpřirozených bytostí a učiní z nich krotká poddajná stvoření. Motiv hudby se stává dalším artefaktem nerozlučně spojeným s postavou hrdiny Jana, svědčí o tom i další pohádková vyprávění. V pohádce *O Růžence*⁵⁰ je Jan chudý zpěvák, který bloudí světem jen se svou kytarou. Podobně v pohádce *Jan* z cyklu *Alšovy pohádky*⁵¹ se hrdina vydává do světa jen s loutnou, v pohádce *Berona*⁵² zase princ Jan dokáže tak krásně hrát na flétnu, že mu i ptáci naslouchají. Říhův hrdina Jan tak nabývá podoby potulného zpěváka, což je motiv velmi oblíbený v novoromantické literatuře⁵³, jenž vychází z předobrazu středověké tradice trubadúrů a potulných minesengrů. Tito potulní zpěváci či hudebníci měli vždy blízko k umění, jehož poselstvím se snažili popsat skutečnost světa, která slovy nelze vyslovit, proto ji nechali vyznít pomocí hudby. Říhův Jan se tak díky této proměně přiblížil rytířským hrdinům, kteří ctili čest a spravedlnost z hlubšího hlediska své bytostné podstaty. Janovo přesvědčení o pravých rytířských ideálech je vystiženo prostřednictvím vypravování myslivce, jenž vzpomíná na jednu společnou rozpravu, kterou

⁵⁰ V. Říha.: *Knižka o Růžence a Bobešovi*. Jan Laichter, Praha 1902.

⁵¹ Komenium, Praha 1940.

⁵² Dědictví Komenského, Praha 1921.

⁵³ Srov. např. A. Heyduk, *Dědův odkaz* (1879), J. Zeyer: *Vyšehrad* (1880). Dále také J. Zeyer.: *Román o věrném přátelství Amise a Amila* (1880) apod.

s Janem vedl: „Také jsem se uměl dopálit na svět, zkusil jsem toho dost, ale Jan mi to rozebral jinak, pravil, že nestačí trpělivě snášet křivdu nebo zlořečit světu, ale že je třeba pomáhat všem dobrým, aby zlo a bída zmizely ze světa, stavět všechny zlé řády, nebát se sloužit dobrému, postavit se zlému, nelhat ani sobě ani jiným, že je nějaké neřesti na světě potřeba“ (Říha 1958, s. 71-72).

Postava Jana i dále prochází Říhovým dílem, objevuje se v pohádkách ze souboru *Alšovy pohádky* (1904), *Říhovy pohádky* (1915), v jednotlivě vydaných pohádkách i v dalších drobných pracích Václava Říhy, vydávaných časopisecky.⁵⁴ Kdykoli vystupuje v pohádce hrdina Jan, je jeho postava zárukou ctností hodných pravého hrdiny a jeho jméno se tak stává synonymem pro kladné charakterové vlastnosti, i když syžety příběhů s hlavním hrdinou Janem mohou být odlišné. Jednou je Jan jediným synem zchudlého rytíře, který se vydává do světa, zabíjí draka a ožení se s princeznou (*Jan*). Jindy jako jediný poctivý ze tří synů plní úkoly i za své daremné a líné bratry. Je jimi zrazen a sám si musí vysloužit své štěstí (*Tátoš*, *Spící zámek*). Jan může být jak královského původu (*Spící zámek*), tak chudý, zbloudilý pocestný, vandrovní, ovčák nebo pasáček krav (*Dcera mořského krále*, *O věrném koníkovi*), jeho vlastnosti jsou však stále a neměnné. Myslí vždy na druhé, pomáhá potřebným, je statečný a neohrožený, dokáže také pocítit slitování nad zvířaty, kterým bylo nějakým nečestným způsobem ubližováno. Ta se potom stávají jeho věrnými druhy a pomocníky při vysvobození princezny či plnění úkolů. Jeho úmysly jsou vždy čestné a jednání velkorysé.

Od původní představy Jana, jak byl líčen v *Povídce o svatbě krále Jana*, se jeho pozdější verze v samostatných pohádkách proměnila. Jako by se původní postava Jana rozdělila na dva odlišné prototypy, hloupého Honzu a statečného Jana. Příběhů s postavou připomínající osudy hloupého Honzy se Václav Říha nechtěl vzdát, jeho hrdinu ale odlišoval jménem. Kdykoli se objeví hlavní hrdina příběhu Honza, jde o prostáčka, který dominuje spíše pasivitou, nad zlou mocí vítězí více leností a pohodlností než šlechetností a dobrým srdcem. Taktéž se podobně jako Jan nebojí strašidel a temných sil, ale jeho statečnost hraničí s prostoduchostí a naivitou. Tak je tomu např. v pohádce *Honza v zakletém zámku* (*Alšovy pohádky*). Honza prochází vesnicí, ve které je starý opuštěný zámek, o němž si všichni povídají, že tam straší. Honza se ničeho nebojí a rozhodne se v zámku přespat. V noci za ním přijde strašlivý duch a dává mu úkoly, které má vyplnit, jestli chce zůstat naživu. Honza je líný a nechce se mu tyto úkoly plnit, proto ducha pokaždé odbude se slovy: „Copak jsem tvůj

⁵⁴ Pohádkové dílo Václava Říhy vydal souborně Jan Červenka pod názvem *Pohádky Václava Říhy*. SNDK, Praha 1968. Dále také Evžen Lukeš, *Knížka pohádek Václava Říhy*. Albatros, Praha 1987. Obě vydání obsahují výběr z pohádek Václava Říhy určených dětem. Jsou například vynechány hororově laděné příběhy ze souboru *Strnadovy pohádky*.

otrok? Když potřebuješ, nes si to sám a jdi si, kam chceš, ale mně dej pokoj!“⁵⁵ Svou laxností a netečností nakonec Honza ducha vysvobodí, on mu za oplátku poskytne spoustu zlata. Honza ale o bohatství nestojí a rozdělí je mezi chudé lidi.

Mezi Honzou a Janem jsou tedy patrné společné rysy, přesto jsou oba odlišnými hrdiny s rozdílným povahovým rámcem. Václav Říha se skrz lidové pohádky dopracoval ke svému typickému hrdinovi, který měl sloužit jako vzor národní identity a hrdosti.⁵⁶

Vypravěč

Václav Říha netvořil nové látky, ale pojetí těchto látek bylo nové. Zavedení rámcového cyklu do žánru pohádky znamenalo nutně také nový přístup k postavě vypravěče a k samotnému fenoménu vypravěčství. V úvodní kapitole *Povídky o svatbě krále Jana* je vymezen rámec, který svým uzpůsobením jako by přímo vybízel k vypravování. Václav Říha dává v příběhu velký prostor popisu atmosféry. Venku za okny je zima a mráz, uvnitř oheň v krbu, dobré jídlo a pití. Načrtnutá úvodní scéna pohádky tak připomíná samotnou tradici lidového vypravěčství v chalupách na venkově, s níž měl autor osobní zkušenost při svém externím výzkumu na Valašsku. Tato tematika vypravování příběhů, spojená se zvláštní atmosférou bezpečí uvnitř útulného prostoru, vytvářející protiklad k vnějšímu nebezpečí, se v Říhových pohádkách velmi často objevuje. Říha byl patrně při svém výzkumu tímto jevem značně ovlivněn a fascinován. Jeho přínos z folkloristické praxe proto nebyl zúročen tolik v oblasti sběratelské, ale Říha při svém výzkumu působil spíše jako pozorovatel, který dokázal dokonale zachytit psychologický profil venkovanů a přenést ho do své pohádkové tvorby. Říha vytvořil nezaměnitelný charakter těchto vesnických postav s jejich osobitými rysy v podobě lidových vypravěčů. Sám autor v příběhu o králi Janovi taktéž vystupuje v podobě kronikáře, který je celému shromáždění přítomen. Naslouchá příběhům a zapisuje si je do své kroniky. Poznávacím znamením, že se jedná o postavu, se kterou se Říha ztělesňuje, jsou dva jezevčíci, ve kterých našel oblibu jak v příběhu, tak ve svém osobním životě (Srov. např.: Všeticka 1964, s. 39)

⁵⁵ V. Říha, *Alšovy pohádky*. Komenium, Praha 1949, s. 82.

⁵⁶ Lidovou postavou českého Honzy se také výrazně zabýval český folklorista Jiří Horák (1884-1975). Folklorní látky s hlavním hrdinou Honzou vydal v monograficky koncipovaném díle *Český Honza*. SNDK, Praha 1940. Jednotlivé příběhy jsou tematicky uspořádány do tří celků, v nichž se rýsuje charakterový profil hrdiny. Nejprve je Honza spíše neotesaný prostáček, lenoch a šibal. Poté vyžívá v neohroženého hrdinu, bránícího rytířskou čest, který statečně a srdnatě bojuje proti zlu a nespravedlnosti. Nakonec se Honza proměňuje v moudrého a spravedlivého hospodáře, který rytířskou odvahu zúročil v pilnou a poctivou pracovitost. Horák hledal v lidových podáních optimální variant, pomocí něhož by vytvořil idealizovanou podobu českého hrdiny (Více viz.: Šmahelová 1989, s. 120-122).

Nejvýraznějším typem lidového vypravěče se stala postava vesničana Strnada⁵⁷, který zosobňuje souhrn všech profilů lidovosti, a stává se tak jejím prototypem.⁵⁸ Strnad, nejčastěji hajný, doprovázený svým věrným přítelem jezevčíkem Varem, byl svým vzezřením spíše strašpytel, neskutečně pověřčivý a ustrašený. Znal nadpřirozené bytosti, se kterými se prý osobně setkal, nikdy však nebyl schopen dokázat ostatním pravdivost svých historek. Je to tak trochu podivín, žije v ústraní od ostatních lidí, nevyhledává jejich společnost, moc toho nenamluví. Před lety mu zemřela žena a on od té doby zanevřel na svou práci, okolní svět i sám na sebe. Začal ze žalu pít a toulat se po lesích, kde hledá poklady a jiná tajemství země. Působí spíše jako zamlklý, nesměle se usmívající plachý člověk mírné povahy, „když ale mluví o kouzlech, čárech a strašidlech, promění se a mluví, jako když káže.“⁵⁹ Ostatní jen žasnou, s jakým zápalem a odhodláním dokáže vypravovat své strašidelné příběhy, které jsou často motivicky spojeny s pohanským místem *Na Vráži* a mají výrazně tragické a tajemné vyznění. Jak venkovan Strnad, tak i další svérázné venkovské postavy, jsou inspirovány skutečnými předobrazy, se kterými se autor setkal na Valašsku. Obdobně také většina reálií, které se objevují ve spojitosti s postavami, souvisí s tímto prostředím.

Venkovan Strnad sedával v hospůdce, které se říkalo na Zavadilce, a vypravoval neskutečné fantazijní příběhy ze svého života. Říha, jako mladý vědec a badatel z města, byl jistě touto nezvyklou scénérií velmi emotivně zaujat, což silně ovlivnilo podobu jeho tvorby. „Mezi domorodci byli podivní lidé: Starý Strnad, jenž stále utíkal před duchy a spával v noci u psí boudy, aby ho pes chránil před jeho přízraky, švec Kostka, jenž byl již přes sedmdesát a znával ještě Kuldu, dráteníci, sklínkaři a lidé neurčitěho zaměstnání, kteří se slézali večer v šenku, přicházeli a mizeli jako stíny, a když se rozpovídali, tak vyvstávalo vskutku ovzduší, jež s kulturním světem mělo málo společného...“⁶⁰

S postavou Strnada a dalšími typy vypravěčů z pohádek Václava Říhy vstupuje do pohádkové formy dosud neobvyklá podoba personálního vypravěče. Zmiňuje se o tom také Irena Kraitlová ve své práci *Václav Tille a jeho směřování k moderní pohádce*⁶¹. V díle Václava Říhy rozlišuje dva typy personálního vypravěče. Jedním z nich je typ vyskytující se např. v próze *Podzimní noci*⁶². Jedná se o jakéhosi lidového filozofa, hloubajícího nad světem

⁵⁷ Podoba jména Strnad se může v díle objevovat i ve variantě Strnadl, jedná se o přezdívkou oficiálního příjmení.

⁵⁸ Strnad jako titulní hrdina vystupuje v knihách: *Letní noc* (1905) a *Strnadovy povídky* (1919), dále pak v menších dílech: *Plody země* (1898), *Co viděl Strnadl v podzimní noci* (1900), *Hastrman* z cyklu *Alšovy pohádky* (1904), *Makovičky* (1926) a *Růženec* (1934).

⁵⁹ V. Říha, *Letní noc*. Nakl. B. Kočí, Praha 1905, s. 10.

⁶⁰ Viz.: V. Tille, *Na Bečvě*. In: *Venkov* 1922, č. 260.

⁶¹ In: *Česká literatura*, 1990, roč. 38, s. 438-445.

⁶² Próza vyšla původně v beletristické příloze časopisu *Čas* v roce 1896, později zařazena do výboru *Barevné stíny* 1947.

a jeho zákonitostmi či nad posmrtným životem. Důvěrně se také zná s nadpřirozenými bytostmi, jež se stávají jeho průvodci po pohádkovém světě: „Viděl jsem pletivo bílých stužek na širokých nahnědlých a žlutých lánech, hrstky domků, nasypané u drobounkých stříbrných říček a potoků, obrysy zarostlých vrchů, zakončených několika hrbolky, jež značily zříceniny mohutných starých hradů – a pocítil jsem znovu myšlenky, jež mi tehdy hlavou táhly. Myšlenky na smrt a věčnost, na osud všech těch dušiček, jež tam dole ve svých domech, na lukách a polích se zimničně rojí. Kam jdou z těch nepatrných vrásek země, jež v potu tváří hledí měnit a rýt, v nichž staví svá sídla a tvoří svá všední, každodenní i svá nesmrtelná díla?“ (Říha 1947, s. 22). Do takového vypravěče se velmi často stylizuje i sám autor, který v podobě kronikáře putuje neznámými krajinami, přespává na tajemných hradech nebo tvrzcích. Setkává se zde s čerty a jinými strašidly, ale také s bludnými rytíři a princí a rozmlouvá s nimi o jejich životě, o smrti a také o konci pohádkového světa. Svou osobou tento typ vypravěče patří ještě do starého světa pohádkového, pohybuje se v něm, pamatuje staré pohádkové příběhy. Zároveň si ale již uvědomuje zánik tohoto starého světa a snaží se uchovat jeho podstatu alespoň v podobě zapsaných příběhů.

Druhý typ personálního vypravěče, o kterém se autorka zmiňuje, nahlíží na pohádkové příběhy už jen jako pozorovatel a zaznamenává je pro potěchu dětí i dospělých. Sám ale nepovažuje za pravdivé to, o čem vypravuje. Je pouze fascinován poetikou pověrečných příběhů a přitahuje ho jejich tajemná atmosféra. Dobře zná místa, kde se příběhy měly odehrát, zná i místní obyvatele, přesto nepatří do jejich prostředí, stojí vně tradičního lidového světa. Přijal za svůj svět moderní, čímž přetrhal pouta s původní semknutostí lidové kultury i s jejími strašidly, báchorkami a pověrami.

V próze *Hastrman z Alšových pohádek* je tato dvojatost personálního vypravěče velmi dobře znatelná. Povídka má opět podobu rámcové novely, která je celá založena na motivu hastrmana a s ním spojeného tématu. Úvodní expozice je nastíněna vypravěčem, který v příběhu osobně nevystupuje, přesto zná dobře kraj, kde se příběh odehrává. Mluví o něm jako o *naší vesnici*. Zná rybník Hluboký, o kterém se tradují hastrmanské pověsti, hospůdku Zavadilku, místní obyvatele a jejich osobité charaktery i tradice zde udržované. Sám byl účasten onoho památného výlovu rybníku, kolem kterého se celá povídka točí.

Vesničané jsou napjati, jestli konečně uvidí hastrmana, a tak si čekání na vypuštění rybníka zkracují v místní hospůdce, kde všichni dávají k dobru svoje zkušenosti s existencí tohoto tvora. Pan porybný nevěří, že by kdy nějaký hastrman byl, ale přesto má takové zážitky s vodou, kdy sám stál v ohrožení života, *že se někdy věru zdá, že je kdosi silný v hlubině* (Říha 1949, s. 44). Ostatní mají zase jiné přesvědčivé důkazy, že se s ním setkali,

tragické příběhy o utonulých i vlastní očitě svědectví a popis podoby hastrmana. Každý vypravuje, až přijde čas na podivína Strnada, ten v klidu dokouří svou fajfčičku a začne vzpomínat na strašidelnou historku, která se mu před časem udála. Všichni jsou zaujati jeho dramatickým vypravováním, ale nakonec mu nikdo nevěří a smějí se mu, že z něj mluví spíš žitná než skutečné vzpomínky. Nicméně po vypuštění rybníka nikdo nenajde ani hastrmana, ani jeho dům, či jiný důkaz o jeho existenci. Strnad to ještě nechtěl vzdát a snažil se na něj nalíčit sítě, ale ani do nich se hastrman nikdy nechytí.

V povídce se objevují oba typy personálních vypravěčů, o nichž hovořila Kraitlová ve své studii. Ten první pozoruje okolí a nechává ostatním lidovým vypravěčům prostor, aby se projeví. Od ostatních postav má však odstup a nahlíží na celý příběh z vnější perspektivy, o čemž svědčí i závěr povídky, ve kterém se původní vypravěč ocitá v jiném prostoru a času a shlíží na osud vesničky z nadhledu kronikáře: „Dno rybníka zaorali, nasázeli tam brambory a obilí, všichni už dávno na hastrmana zapomněli, jen Strnad ne a ne od toho upustit a jak se trochu napije, hned všechny ty strašidelné historie přechází znovu“ (Říha 1949, s. 49).

Druhý typ personálního vypravěče lze rozpoznat v podobě postav vesničanů, kteří patří jak do děje hlavního rámce, tak do fantazijních či pohádkových příběhů. S takovým typem jsme se již setkali např. v *Pohádce o třech podivných tovaryších* nebo v *Povídce o svatbě krále Jana*. Osobité vypravování vesničanů může být mnohdy nevěrohodné, každý si něco přimyslí, nebo něco opomene. Specifická forma příběhu nechává určitý prostor čtenáři, aby si historky vyložil po svém a udělal si svůj obrázek o důvěryhodnosti vypravování. Pohádková struktura se tak do značné míry relativizuje a umožňuje subjektivnímu vnímání její podstaty. V klasické pohádce jsou jasně daná pravidla, která její čtenář přijímá za svá. Existují kouzla, nadpřirozené jevy, pohádkové bytosti disponují kouzelnou mocí apod. V pohádkové logice jsou tato fakta neoddiskutovatelná a platí po celou dobu pohádkového příběhu. Lidoví hrdinové tradující svá vyprávění, jako tomu je v případě *Hastrmana*, nemají však pro čtenáře takovou autoritu, jakou disponuje vševědoucí vypravěč v klasických pohádkových adaptacích.

Například vypravěč v Erbenově pohádce *Zlatovláska* navozuje děj s přesvědčivou jistotou, že se tak skutečně událo: „Byl jednou jeden král a byl tak rozumný, že i všem živočichům rozuměl, co si povídali. A poslouchajte, jak se tomu naučil“ (Erben 2003, s. 139). Přestože čtenář ani vypravěč neztotožňuje pohádkový příběh s realitou, při poslechu takové pohádky přijímá její nesmyslnost a nelogičnost za reálnou a předpokládá, že vše, o čem vypravěč mluví, se skutečně událo a nepochybuje o pravdivosti jeho slov (Srov.: Šmahelová 1999, s. 275). Příběhům s kouzly a čáry, které ovšem vypravují ať už prostí venkované, nebo

městští páni, můžeme věřit, ale také nemusíme. Moc pohádkových jevů je tak velmi silně oslabena a povídka samotná vyznívá mnohem realističtěji než její lidová předloha.

Samotní vypravěči pohádkového příběhu, jako tomu je např. v *Pohádce o třech podivných tovaryších*, jako by aktem vypravování o sobě popírali sami sebe – tedy jako postavu patřící do pohádkového světa. Myslivec např. vzpomíná, jak zachránil svou ženu ze spárů zlého čaroděje. Jeho vypravování má jasný pohádkový syžet o zachránění princezny. Jeho pohádka ovšem nekončí slovy „žili šťastně navěky“, ale pokračuje dál do současnosti, čímž překračuje rámec pohádkového bezčasí. Myslivcova princezna se už dávno odebrala na pravdu boží a on – „kdysi pohádkový hrdina“ – zestárl a odešel na odpočinek. Jejich synové vyrostli, mají své příběhy, své rodiny a i oni patří do současného moderního světa. Takové dovyprávění v klasické pohádce není možné, tam přestane čas běžet v okamžiku svatby hrdiny s princeznou, kteří nikdy nezestárnou a nikdy nezemřou. Říhovy pohádkové postavy přestaly patřit do bezčasí a platí pro ně zákonitosti skutečného světa.

IV. Symbolika v pohádkách Václava Říhy s přesahem do uměleckých směrů symbolismu a secese

Druhá polovina 90. let 19. století znamenala všeobecnou krizi folklorní pohádky v jejím původním prostředí. S rostoucím zájmem o racionální poznání, související s rozvojem vědeckých objevů a technických vynálezů, upadal zájem o naivní svět pohádek. K oslabení obliby pohádek nutno připočíst i masivní expanzi obyvatel z vesnic do města, což mělo za následek vymizení tradice ústní lidové slovesnosti. Žánr pohádky tak byl uměle udržován především pedagogy, vytvářejícími didakticko-výchovné podoby pohádek, které postrádaly jakoukoli pohádkovou poetiku, nebo folklorními badateli, snažícími se ve zbytcích lidového podání nalézt národní hodnotu, a vzkřísit tak dávno vytěžený zdroj zkoumání. Pohádka ovšem z uměleckého prostředí nevymizela, ba naopak pohádková tematika se stala jedním z nejvýznamnějších pramenů moderního umění 20. století. Autoři nacházeli v pohádkovém světě úkryt před všedností a povrchností, ale také pohádkové prostředí nabízelo mnoho podnětů pro hledání nové symboliky ať už v literatuře, či ve výtvarném umění. Vedle secesního dekorativismu pronikal do popředí nový pohled na lidové pověsti a folklor viděný prizmatem moderny jako hledání nové „původnosti“ a „spontánnosti“ (Srov.: Vojvodík 2010, s. 168). Prvky „vysokého umění“ bývaly také často propojovány s folklorními motivy.⁶³

Secese a její inspirace v pohádce

Prvky secese pojímané jako styl nalezneme ve všech uměleckých oblastech včetně literatury. Je ovšem velmi složité definovat společné rysy, které by secesní literaturu utvářely. Jako první uvedl pojem secese do českého literárního povědomí v roce 1896 S. K. Neumann v programu svého *Almanachu secese*. Neumann chápal secesi jako zastřešení pojmu modernosti, pod které by se vešly jednotlivé roztržité směry Moderny.⁶⁴ Vliv na utváření pojmu secese v českém literárním prostředí měla také definice J. Opelíka, který podstatu secesní literatury spatřoval v juvenilních bratřích Čapků a za její nejvýraznější rysy považoval: „erotismus, estetismus, amoralismus, ahistorismus, redukování postav na gesta, masky nebo loutky, zábavnost, využívání žánrů anekdoty, aforismu, paradoxu, sklon k syntetismu a

⁶³ Vliv lidových námětů je patrný také v novém pojetí hudby. Italský skladatel Gian Francesco Malipiero například využíval ve svých skladbách zpěv ptáků a lidovou hudbu. Lidovým uměním byli také inspirováni skladatelé Igor Stravinský, Béla Bartók, Leoš Janáček a další. (Více: Vojvodík 2010, s. 170-172).

⁶⁴ Srov.: J. Kudrnáč, *Úvod do české secesní literatury*. In: Literární archiv 1997, č. 28, s. 9.

zřejmě jako nejdůležitější sklon k „totální stylizaci“ (Viz.: Kudrnáč 1997, s. 11). Podobně vymezoval rysy secese již Neumann pro generaci 90. let.

Ve své práci budu vycházet z vymezení secese Petrem Wittlichem⁶⁵, který chápe secesi jako univerzální styl. V oblasti literatury zahrnuje do secese několik uměleckých proudů. Velký vliv na secesní umění přisuzuje Wittlich naturalismu. Považuje ho za první bojovný směr, který se vzbouřil proti všeobecným konvencím společenského vkusu, čímž se také stal prvním skutečným programem moderního umění. Teprve až na konci secesního období v polovině 10. let 20. století došlo k odpoutání se od naturalismu zejména proto, že neumožnil vytvořit výtvarnou abstrakci k celkovému osvojení a vyjádření světa, což bylo pro secesi nezbytné (Srov.: Wittlich 1982, s. 55).

Podle Wittliche lze secesi považovat za hnutí, v jehož struktuře jsou obsaženy tři základní tendence představující hlavní směry secesního umění. Jedná se o naturalisticko-impresionistický směr, symbolismus a ornamentální dekorativismus. Tato umělecká směřování se zdánlivě projevovala časově a programově oddělitelná, přesto společnou integrací (mohla se projevit i v rámci jednoho díla) vytvářela to, co se označuje pojmem styl. Na základě těchto tendencí lze v rámci secese vydělit tři proudy, které spadají pod secesní umění.⁶⁶

Secesní světový postoj měl blízko k mytologickému modelu světového dění. Secesní umělci vyzdvihovali mýtus ztraceného ráje, který tvořil základní ideový rámec secesních představ. Secesní pokus o nový styl byl vlastně pokusem znovustvoření uměleckého světa a jako hlavní prostředek této představy vyvstávala myšlenka návratu k původním, nefalšovaným zdrojům umělecké tvorby. V tom smyslu také mluvili secesní umělci o jednotě umění a života. Zdroje byly nalézány naturalisticky v přírodě, ale později se spíše hledala

⁶⁵ Vycházím z prací: P. Wittlich, *Česká secese*. Odeon, Praha 1982., P. Wittlich, *Umění a život – doba secese*, Artia, Praha 1987.

⁶⁶ 1) *Generace 90. let – První secesní generace* zahrnuje čtyři literární skupiny: realisty kolem časopisu *Čas*, Moderní revui, Českou modernu a Katolickou modernu. Programem této generace je naplnění secese v jejím etymologickém významu, tj. opuštění a nové zformování nebo sročení. Generace 90. let nemá tedy program negativistický, ale spíše obrodný.

2) *Druhá generace 90. let – Generace předválečná* – jejich program nebyl namířen proti generaci předešlé. Spisovatelé plynule navazovali na tvorbu svých předchůdců. Jejich zaměření se taktéž orientovalo proti ruchovsko-lumírovské tradici. Literárními vzory předválečné generace byli stejně jako pro první generaci prokletí básníci, severští prozaici a dramatikové, také Nietzsche či Stirner. Z první secesní generace vyzdvihovali především Sovu, Dyka, Holého, Bezruč a Kávana.

3) *Moderní z období Almanachu na rok 1914* – Obraceli se proti secesi stabilizované, zakademizované a zkonvencionalizované, jaká jim secese 90. let připadala. Do této skupiny patří např. S. K. Neumann nebo bratři Čapkové, kteří spatřovali své secesní vzory především v Cézannovi, Zolovi a Whitmannovi (Srov.: Kudrnáč 1997, s. 54-65).

podstata v přírodě nahlížené skrze nitro člověka a pozornost se přesouvala na psychickou stránku tvůrčího individua (Srov.: Kudrnáč 1997, s. 32).

Zájem o pohádku a zároveň snahu obrodit dětskou literaturu od didakticky zaměřených tendencí a přiblížit ji uměleckému stylu projevilo sdružení založené na podporu dětské literatury Dědictví Komenského. V roce 1900 vydalo almanach *Jaro*, do něhož přispěli generačně starší spisovatelé Jaroslav Vrchlický, Adolf Heyduk, Josef Václav Sládek, Alois Jirásek a další. První vydání *Podivných tovaryšů* zde ale také poprvé zveřejnil Václav Říha. Celkový charakter almanachu byl díky povaze textů, patřících k názorovému okruhu svých autorů převážně starší ruchovsko-lumírovské generace, ještě zakotven v tradičním přístupu k lidovým látkám, vnímaných sice jako texty uměleckého charakteru, přesto sloužící převážně jako výchovný prostředek. Z tradicionalistického pojetí vybočovaly sugestivní ilustrace mladších secesních malířů Vojtěcha Pressiga, Jaroslava Panušky a dalších, jejichž výtvarná díla rozšiřovala potenciál textů v kontextu moderně vnímaného umění.⁶⁷

Výrazně modernější přístup k pohádkám představoval almanach *Sníh*, vydaný v podobě trojčíslí v rámci periodika *Volné směry* v roce 1902. Almanach obsahoval krátké lidové pohádky, ale i nové povídky Václava Říhy *Rýbrcoul*, *Liliana* a *Povídka o červeném rytíři*, doplněné ilustracemi Ladislava Šalouna, Stanislava Suchardy a Jana Kotěry. Na vydání se podíleli i další známí výtvarníci a ilustrátoři, například František Kupka, Mikoláš Aleš či Artuš Scheiner. Přestože bylo trojčíslí primárně určeno dětskému čtenáři, vyzařoval z něj příděch experimentu a hravosti, spojené s uměleckou imaginací.

V jeho pojetí se projevil nový partnerský vztah k dítěti, který počítá s jeho fantazií a schopností porozumět obraznosti uměleckého sdělení. Zároveň je dětská literatura oproštěná od výchovného zaměření a sbližuje se s uměleckou tvorbou pro dospělé (Srov. Šmahelová 2011, s. 107). Naivní lidové prostředí umožňovalo poetizovat tísnivý pocit úzkosti z neznáma, vnímaný celou generací, ocitající se na přelomu století. Nevinnost pohádkového světa tematizovala jak strach ze ztráty starého tradičního světa, tak obavu z neznámého, který má přijít. „Pohádka otvírala volný prostor fantazie, snu i nevědomí, v němž mohl vzniknout obraz nikoli vnější reality, ale vnitřního života“ (tamtéž, s. 108).

⁶⁷ Srov.: H. Šmahelová, *Dědictví, kniha pro děti a avantgarda*. In: Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 – 1958. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 2011, s. 106).

Jedním z nejčastějších symbolů, které z pohádkového prostředí přešly do moderních uměleckých směrů, je postava princezny. Velmi častým výtvarným motivem secesního umění bývá právě postava princezny sedící či rozjímající ve volné přírodě. Symbol dívky představoval již v dřívějším pojetí personifikaci umění a krásy. Nyní postava princezny vyjadřuje vztah k umění vyššímu, vznešenějšímu. Podobnou situaci lze spatřit i ve sféře dramatu, kde se taktéž aktualizuje symbolistní pohádková tematika s hlavní ženskou hrdinkou v podobě princezny. Takovou tematiku můžeme spatřit v Zeyerově pohádce *Radúz a Mahulena* (1989), Kvapilově *Princezně Pampelišce* (1899), ale také v opeře Antonína Dvořáka na motiv Kvapilovy *Rusalky* i v dramatech zahraničních autorů, například v Maeterlinkových symbolistních hrách⁶⁸ apod. Takto ztvárňovaná postava princezny bývá velmi úzce pojena k přírodním živlům nebo v případě výtvarného umění zobrazována přímo uprostřed přírody. Pro umělce nových směrů příroda představovala model lidské psychiky, lidského životního pocitu. Propojením postavy pohádkové s modelem přírodním se tak vyjadřoval blízký vztah mezi uměním a životem, což byl také jeden z hlavních ideálů uměleckých směrů na přelomu století (Srov.: Wittlich 1982, s. 127).

V případě pohádek Václava Říhy je patrný jistý myšlenkový rozpor. Náměty jeho pohádkových próz mají obdobný výraz, přesto v nich převažuje ještě doznívající novoromantický ideál o hledání krásy, která ovšem neustále uniká a není možné ji nijak uchopit. Krása a skutečný život nepatří do jednoho světa, nelze je směřovat. Postavy ženských hrdinek tvoří v Říhově pohádkovém díle jistý protipól jeho statečného Jana. Oproti Janovi, který se stal jednotným prototypem, ponechal Říha rozličné charaktery dívek v jejich tradiční podobě a nijak je netypizoval. Vedle šlechtných, statečných, aktivních dívek se objevují i pyšné, vzdorovité či líné hrdinky tak, jak je líčila lidová podání.

Říha vydával pohádky s ženskými hlavními hrdinkami jednotlivě s ilustracemi Artuše Scheinera. Souborně pohádky o princeznách vyšly v roce 1915 v titulu *Říhovy pohádky*. Každá pohádka nese svůj název podle jména hlavní figury a představuje tak jeden určitý povahový typ dívčí hrdinky.⁶⁹

Charaktery dívek jsou různorodé, dominuje zde však jeden podstatný rys společný pro většinu příběhů tematizovaných postavou princezny, který velmi úzce souvisí se symbolistní

⁶⁸ Srov. např. *Sedm princezen, Ariana a Modrovous* a další symbolistní loutková dramata Maurice Maeterlincka. In: *Ariana a Modrovous a jiná dramata*. Orbis, Praha 1962.

⁶⁹ Pohádkovou knihu *Pohádky o princeznách* vydala v roce 1991 Věra Formánková. Albatros, Praha. Kniha obsahuje původní příběhy s ženskými hrdinkami z cyklu Říhovy pohádky.

představou, a překračuje tak rámec lidové podoby pohádky. Postava princezny je vždy nějakým způsobem poutána k prostoru, který se zdá být neobvyklý, tajemný či vzdálený. Úkolem mužského hrdiny, ve většině případů Jana, je pak překonat nebezpečí a nástrahy číhající v jemu neznámém světě, kde jeho vyvolená princezna přebývá, odpoutat ji od něho a dovést do svého reálnějšího prostředí.

Princezna Berona ze stejnojmenné pohádky se zjevuje svému Janovi v podobě krásného páva nebo pouze ve snu. Ona sama ve své podobě není schopna žít ve skutečném světě. Její místo je království skleněných zámků, odkud ji Jan musí odvést. Jemu však není povoleno vstoupit do tohoto nadpozemského světa. Kdyby neměl kouzelný předmět, v tomto případě mlžný plášť, Beroniny družky, které taktéž v podobě pávů létaly do Janova království, by ho zahubily. Janovi se podaří Beronu odvést do svého světa a zpretrhat tak pouta, která ji vázala ke svému původnímu prostředí. Královně Beroně však její čarovná moc zůstane, a díky ní je v celé Janově zemi zajištěna hojnost úrody.

Obdobný syžet má pohádka *Liliana*. Princezna *Liliana* se zjevuje svému princovi taktéž po boku svých družek. Tentokrát v podobě holubic slétnou do zahrady a promění se v krásné panny. Princ se do Liliany zamiluje a vyžádá si ji od stařečka, u kterého sloužil při své cestě na zkušenou. Stařeček tuší nebezpečí, holubici Janovi vydá, ale varuje ho, aby pečlivě uložil zlatá pírka, která měla Liliana v podobě holubice v křídlech, a za nic na světě jí je nevracel. Princ nějaký čas žije s princeznou ve svém království, ona však po čase najde truhlici s ukrytými zlatými pírkami, promění se zpět v holubici a odletí pryč do svých skleněných zámků. Princ ji potom opět jako v pohádce o Beroně přes různé nástrahy a překážky musí ze skleněných zámků odvést.

Obě dívky – Berona i Liliana – pocházejí ze záhadného světa, umějí čarovat a jejich kouzelná moc jim zůstává i po jejich vysvobození. Obě na sebe berou podobu krásných ptáků, což naznačuje provázanost dívek se světem přírody. Zástupci ptačí říše se taktéž stávali jedním z nejoblíbenějších symbolů výtvarného secesního umění. Ptáci bývali zobrazováni spolu s postavou dívky sedící v přírodě. U Preissiga je to modráček, u Švabinského rajka, na plaketě Bohumila Kafky pak sova (Srov.: Wittlich 1982, s. 183). Ptáci tu představují vznešené tvory, kteří symbolizují přírodní svět, z jehož prostoru se mohou ve své ptačí podobě dostat i do světa lidského. Znázorňují tedy jakési posly mezi oběma světy.⁷⁰

⁷⁰ V symbolistním pohádkově laděném dramatu Maurice Maeterlincka *Modrý pták* je v podobě ptáka aktualizován symbol ideálu, člověku neustále unikajícího, neuchopitelného, který se před ním ukrývá v přírodě, jež je úzce spojena se světem fantastiky.

Syžet o odvedení dívky z jiného světa do světa skutečného se částečně modifikovaně objevuje i v pohádce *Bolenka, Mariana a Lidka*.⁷¹ Bolenka patří již do světa smrti, když ji princ políbí a navrátí ji zpět do světa živých. Mariana se zase sama uvěznila do žaláře své pýchy, odkud ji musí odvést až její zachránce. V případě pohádky o Lidce je syžet položen obráceně a ona se stává zachránkyní svého prince z područí přírody, když jej osvobodí z jeho medvědí podoby. Nejvýraznější symbolika související s moderním konceptem pohádky, který zachycovaly umělecké směry na konci století, se projevuje v pohádce *Růženka*.⁷²

Aktualizuje se zde stará romantická báj o hrdinovi, který hledá svůj ideál, zjevující se mu v pustém lese buď v podobě krásné zlatovlasé dívky, nebo nádherného zářícího paláce, a zase ho ztrácí úkladem nebo vlastní slabostí.⁷³ Lidová předloha je téměř nezměněna, pohádková symbolika však nabývá nového významu. Krása personifikovaná v postavě princezny je ukryta v hlubokém lese, nevztahuje se na ni lidský čas, spí a čeká na toho, kdo ji přijde objevit. Lidé o ní začali zpívat balady a vyprávět pověsti, ale málokdo věří v její opravdovost. Nepodaří se ji najít ani tomu, kdo ji chce uplatit penězi, ani tomu, kdo si ji chce podmanit mocí, jako tomu bylo v případě dvou princů, kteří také spící princeznu hledali. Jen toulavý zpěvák Jan má tu moc, a to pomocí hudby, najít spící zámek, osvobodit princeznu a skutečně poznat krásu. V případě pohádky *Růženka* má její vyznění šťastný konec, alespoň v rámci pohádkového příběhu. Přesto je v jeho poselství patrná melancholie a smutek z nedostižnosti ideálu.

V Říhově pohádkové povídce *Princezna ze severu*, která je inspirována staršími látkami, se shrnuje tento novoromantický model, avšak pohádkový syžet je již porušen. Krásná princezna žije v daleké severní zemi a touží po lásce neznámého prince, který se jí neustále zjevuje ve snu. Tento princ je skutečný, ale žije až na opačném konci světa, na slunném jihu. Princ uvidí krásnou princeznu ze severu na obraze a okamžitě se rozhodne, že ji musí získat za ženu. Rozjede se do severské země a princeznu požádá o ruku. Ona souhlasí, je šťastná, že se jí splnil její sen, a s princem hned odjede do jeho země. Klasická lidová pohádka by nejspíš v této části skončila se slovy ...a žili šťastně až do smrti. Říhova pohádka však pokračuje dál až do tragicky vyhoceného konce. Princezna v zemi na jihu není šťastná, stýská se jí po své vlasti, po otci, po zasněžených pláních a postupně začíná ztrácet svou krásu a svěžest, až nakonec umírá steskem v princově náručí. Narušením pohádkového syžetu vzniká dojem tragična, které působí velmi emocionálně. Opět zde narážíme na výrazné

⁷¹ Pohádka *Bolenka* má obdobný syžet jako klasická pohádka o Sněhurce, *Mariana* vychází z motivů o pyšné princezně, *Lidka* pak z motivů o krásce a zvířeti.

⁷² Pohádka *Růženka* se poprvé objevuje v Říhově knize *O Růžence a Bobešovi* (1902), později vyšla v přepracované podobě jako samostatný příběh a součást *Říhových pohádek*.

⁷³ Srov.: P. Wittlich, *Pohádka*. In: *Česká secese*. Odeon, Praha 1982, s. 177-197.

symbolsy utajeného severského hradu, ve kterém se ukrývá krásná princezna. Princ s ní ale nemůže žít pospolu, když ji odvede z prostředí, se kterým je spojena, kráska umírá. Je zde tedy opět naznačen motiv hledání ideálu, který představuje krásná dívka, a nemožnost lidského světa dosáhnout jej. Princ z této povídky je dovoleno krásu poznat, ale hned mu zase uniká a ztrácí se mu.

Secesní výtvarné umění se snažilo spojovat reálné a nereálné v novou jednotu. Zároveň mělo působit na lidskou psychiku. V obraze Jana Preislera *Pohádka* (1902) je vyobrazena princezna sedící před svým hradem. V tváři dívky se odrážejí emoce smutku a bolesti ve vnitřním prožitku. Tímto způsobem dochází k uměleckému vyjádření tragiky života prismatem krásy. V jiné symbolistní povídce Václava Říhy *Povídka o červeném rytíři* vnímáme zjevení krásné princezny také s příděchem tragiky. Jako by stála na hranici dvou světů, toho skutečného a toho pohádkového, a čekala, až ji přijede rytíř vysvobodit. On ale je pevně připoután ke svému světu, a proto nikdy nebudou moci žít společně, tak jako lidé nikdy nemohou poznat skutečný ideál krásy.

Potulný rytíř

Vedle symbolu krásné dívky aktualizuje moderní umění ve svých projevech postavu bludného rytíře a s ním související motiv hradu. Ve stejném ideovém rámci se tyto symboly projevují i v pohádkách Václava Říhy. V *Povídce o červeném rytíři* je použit klasický pohádkový syžet: Mladý rytíř se vypraví do světa na zkušenou. Na své cestě narazí na překrásnou dívku, která ho zavede do kouzelného hradu, kde je plno veselí, hojnost nápojů a roztočivých jídel. Ráno, když se princ probudí, nachází se na tom samém místě, ovšem z krásného hradu zbyla jen zřícenina. Rytíř je z toho zmaten a hledá důvod této podivné události. Setkává se se starým poutníkem, který býval pěvcem. Ten mu začne vyprávět svůj příběh. Také on v mládí viděl tento zázračný hrad a onu krásnou princeznu. Celý život se ho snaží znovu nalézt, ovšem nikdy se mu to nepodařilo. Červený rytíř není pěvcovými slovy odrazen a je odhodlán znovu najít ztracený zázrak.

V tomto okamžiku rozhodnutí končí příběh bez pohádkového vyústění v šťastný konec. Jako by pohádková formulka „Žili spolu šťastně až do smrti“ byla přeměněna v „Hledal svoje štěstí až do smrti“. Hrad zde představuje symbol ztraceného ideálu, který se zjevuje a znovu mizí. Hrdina je odsouzen k věčné melancholii, neboť mu bylo umožněno nahlédnout dovnitř a pocítit krásu na vlastní kůži, ovšem zároveň je vržen do věčného hledání a neutuchající touhy po jejím opětovném nalezení. Vedle hrdiny zná tuto skutečnost i potulný

pěvec. Tato postava představuje umělce, který sice nedokáže nalézt onen ztracený ideál, ale ví, že existuje, a je proto schopen předávat vědomí o jeho bytí dál prostřednictvím umění. Zároveň ho ale tato schopnost nenaplnuje spokojeností a i on je odsouzen k věčnému smutku a touze. S takovou představou se secesní umělci ztotožňovali.

Srovnáme s touto povídkou obraz *Bludný rytíř* od Jana Preislera z roku 1901. Hrdina se dívá odvrácen od pohádkového zámku, jeho tvář nese známky vnitřního emocionálního vytržení. Jako by se obracel do svého vlastního nitra, kde nachází jen prázdnotu a bolest. Vnitřní emocionalita se snoubí se zdánlivou strnulostí obličeje. Toto napětí, zračící se v krásné jinošské tváři, vyjadřuje silnou melancholii, která je přenášena i na diváka, jehož směrem hrdina upírá svůj zrak (Srov.: Wittlich 1982, s. 180).

Strašidla

Z lidově pohádkového pojetí se do prostoru uměleckého, především výtvarného a sochařského, přenesla tematika pověrečných a strašidelných báchorek. Jako protiklad postavy princezny, která vždy nějakým způsobem patřila do přírody znázorňující krásu a dobro, se v přírodním prostoru objevovaly i nejroztodivnější přízračné bytosti, symbolizující její odvrácenou stránku. Postavy démonické ohrožující lidský život vzbuzovaly neklid a strach ve vědomí člověka a narušovaly jeho duševní vyrovnanost. Takové pocity vzbuzuje vyobrazení hastrmana výtvarníkem Hanušem Schwaigerem, zpodobení sochy Krakonoše Ladislavem Šalounem či obrazy démonů a nočních přízraků Jaroslava Panušky. Ve výtvarných projevech secesních autorů se snoubí ještě starší romantická koncepce, určující typologii nadpřirozených figur, která je silně ovlivněna ideově dobovým zájmem o spiritismus a okultismus, s moderním pojetím vitalistickým, odrážející skrytý démonismus přírody (Srov.: Wittlich 1982, s. 189). Náměty čerpající z lidového báchorečného vypravování nyní získávají nový estetizující rozměr. Strach z neznáma, který provází lidstvo odnepaměti, byl personifikován a povýšen v uměleckou hodnotu ambivalentní pojmu krásy.

Ve výtvarném díle Jaroslava Panušky⁷⁴ se nejvíce projevuje příklon moderního umění k člověku a jeho psychické stránce. Jeho upíři, mûry a démoni nejsou jen fantazijní představy, patřící do romantického světa, který má racionální distanc od vědomí člověka. Karikaturní bytosti na jeho obrazech přímo ztělesňují labilitu lidské psychiky, rozjitřenou strachem,

⁷⁴ Jaroslav Panuška ilustroval vedle dalších slavných děl také první vydání Říhovy *Pohádky o třech podivných tovaryších* v almanachu *Jaro*. Jeho ilustrace znázorňují bytosti napůl lidské napůl pohádkové, čímž dotvářejí obdobně vyznívající atmosféru pohádky Václava Říhy. Dále také Panuška doplnil svými obrazy rámcovou kompozici Václava Říhy *Letní noc*. Velmi sugestivně zachycuje tajemnou atmosféru příběhů, pohybujících se na rozmezí fantazie a skutečnosti.

úzkostí a stavy nevědomí. Přízraky napadají pohádkového hrdinu na jeho cestách světem, nebo se vkrádají v noci do ložnic lidí a ničí jejich poklidný spánek.

V souvislosti s touto tematikou nadpřirozených jevů vznikla mezi veřejností čtenářů polemika nad dílem manželů Schwaigerových *O hastrmanovi*⁷⁵, zda je vhodné tomuto duchu směřovat i pohádky pro děti a nevznikne-li tím újma na jejich rozvíjející se křehké psychice. Dílu byla soudobou kritikou vyčítána nepedagogická pověrečnost vyplněná děsem a hrůzou. Schwaigerovy ilustrace se zdály příliš strašidelné, literární styl Boženy Schwaigerové neuspořádaný, pokulhávající za spisovnou gramatiku.⁷⁶ Václav Říha se v polemickém článku *Schwaigerů Hastrman* díla velmi výrazně zastával, čímž mimoděk vyjádřil i svůj postoj k celé problematice literatury pro děti a k směřování pohádky na začátku 20. století.

Říha klade důraz na rozvoj dětské fantazie, která je literaturou ovlivňována, ale také nepodceňuje dětské nitro s jeho specifickým vnímáním, vytvářejícím snové obrazy a představy, ze kterých by měla literatura vycházet a inspirovat se jimi. Touha unikat do fantazijního světa pohádek, v němž se odrážejí naivní představy o ideální podobě skutečnosti, je blízká i dospělému člověku. Lidská duše se tak obrací do vlastních snů, ve kterých je umožněno jednodušeji a průzračněji chápat vnější realitu skutečného života.⁷⁷ Hastrman manželů Schwaigerových není nic jiného než personifikace lidského strachu a úzkosti, která je lidem předávána generacemi v podobě lidových strašidelných báchorek, ale také znovu aktualizována v nitru každého jedince při pohledu na něco tak temného a strašlivého jako je tmavá vodní hladina. „Manželé Schwaigerovi dali své knize pravou základní tóninu hastrmanských fantazií: děs, úzkost, melancholii duše, vyvolávané vodní hlubinou, zesilované nočním šerem, tichem a samotou. Na příšeru rodící se z těchto nálad padá mimo to vždy stín smrti neb odlesk neznámé, zlomyslné, násilné a zákeřné síly skryté pod hladinou vodní“ (Tille 1999, s. 236).

Václav Říha v postavě hastrmana spatřuje střetnutí světa lidového, patřícího do „romantického“ století 19., s realismem století nadcházejícího, což tematizuje i ve svém

⁷⁵ Knihu napsala Božena Schwaigerová, ilustroval ji její manžel Hanuš Schwaiger. Kočí, Praha 1903.

⁷⁶ Srov.: V. Tille, *Schwaigerů Hastrman*. In: H. Šmahelová, *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 1999, s. 230-239.

⁷⁷ V pedagogickém prostředí probíhal na začátku 20. století na stránkách časopisu Úhor spor o působení pohádek na duševní vývoj dítěte. Diskuzi, která přerostla v tzv. *boj o pohádku*, rozpoutal útočný článek paleontologa Jaroslava Petrboka o škodlivosti pohádek na rozvoj osobnosti dítěte. Závažným důvodem svědčícím proti pohádkám byla jejich neskutečnost a nepravdivost. Pohádky svou podstatou vlastně ospravedlňují lež a učí děti lhát. Václav Říha vstoupil do tohoto sporu především článkem *Pohádky pro děti* (In: H. Šmahelová, *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha 1999, s. 281-286), otištěným v Úhuru roku 1916. Říha zde zastává názor, že pohádky mají kladný vliv na rozvoj vnitřního života dítěte, neboť dětskému vnímání skutečnosti je fantazijní svět pohádek přirozený. Díky němu se děti snáze vyrovnávají se složitými skutečnostmi reálného života.

autorském díle. Tyto dva rozdílné přístupy nejen k umění a literatuře, ale i k celkovému životnímu smýšlení se neustále prolínají a doplňují. Ve svém článku *Romantismus a realismus v duši dítěte*⁷⁸ Václav Říha přirovnává tyto dvě časové periody k lidské duši, která má v sobě obě stránky. Romantická část lidského nitra je obrácena do sebe, pozoruje sama sebe, živí se svými představami a sny. Oproti tomu ta realistická si uvědomuje skutečnost zvenčí, ne jen skrze sebe a svou minulost, k čemuž tíhne romantismus. Každý člověk je obdařen sklonem k romantismu i k realismu, pouze v různých dobách svého života u něho převládá jedna nebo druhá složka. Pro Říhu není proto přelom století nějakou pevně danou hranicí, která by zavrhovala minulou periodu a vyzdvihovala tu budoucí. Romantismus a realismus spatřuje jako dvě strany téže mince, záleží jen na tvůrčích jednotlivcích, kterou stranu si v daném období k sobě nakloní.

Nadpřirozené postavy objevující se v příbězích Václava Říhy obdobně balancují na pomezí obou směrů. K období romantismu 1. poloviny 19. století se přiklání Říhova stylizace příběhů do podoby lidového vypravování, v němž přezívají báchorečná a pověrečná stvoření. Takové jsou příběhy hajného Strnada, ve kterých se střetává atraktivnost tajemných příběhů s možností racionálního vysvětlení nadpřirozené zápletky. Strnadovi už nikdo jeho historky nevěří, přesto si je každý rád poslechne. On sám se tak stává posledním skutečným hrdinou romantického věku, který se osobně zná a přátelí s nadpřirozenými bytostmi. Sám autor – stylizován do postavy kronikáře – je Strnadovým vypravováním zaujat natolik, že mu vtiskne nezapomenutelné místo ve svém díle. Postavy Strnadova vypravování mají tedy spíše mlžný a mátožný výraz. Nikdy se s nimi nesetkáváme v ději přímo, pouze zprostředkovaně z lidového vypravování.

Jiný charakter mají postavy v pohádkách Václava Říhy, které v ději přímo vystupují a komunikují, jako tomu je například v *Povídce o svatbě krále Jana* či v symbolistně laděných příbězích *Podzimní noci I. – na Zvíkově*, *Podzimní noci II. – Na Karlštejně*⁷⁹ či *Noční stíny*⁸⁰. V klasickém pojetí pohádky představují nadpřirozené bytosti vždy jen jeden určitý princip dobra nebo zla, který se vztahuje k hlavnímu ději a formuje tak počínání hlavního hrdiny příběhu. V pohádkách Václava Říhy mají tyto figury svou osobitou podstatu, která nad samotný děj vyčnívá a stává se autonomním symbolem, svébytným i mimo rámec příběhu.

⁷⁸ V. Tille, *Romantismus a realismus v duši dítěte*. In: tamtéž, s. 249-255.

⁷⁹ Dvě kapitoly z beletristického časopisu Čas (1896)

⁸⁰ Beletristická příloha Času (1987). Všechny tři příběhy, z nichž budu vycházet, vyšly v souboru *Barevné stíny* Praha 1947.

V příbězích z podzimních nocí se autor v podobě tuláka, který zaznamenává příběhy a stylizuje se tak do vypravěče příběhu, toulá po zříceninách hradů, kde tráví svůj čas ponořen do filozofických úvah o životě a smrti. Do stejných míst zavítá i jeho starý známý čert, se kterým zažil v době největší slávy spoustu dobrodružství. Oba dnes už s úsměvem vzpomínají na příběhy o Honzovi, který se něco čerta natrápil, když ho obehral v kartách a zavřel do své brašny. Nyní jsou ale i čert s Honzou již přátelé a oba s láskou vzpomínají na své dávné šarvátky. Čert už stárne, oči mu neslouží, trápí ho revma. Sám autor si povšiml, jak jeho starý druh sešel a zešedivěl.

Postupně na hrad přicházejí i další pohádkové bytosti, ale z jejich dávné slávy zbyly jen stíny, které se pomalu vkrádají do komnaty hradu. Staříčkový král se šourá těžkým třesavým krokem, po jeho boku kráčí bledá princezna v zežloutlých krajkových šatech. Oba jsou smutní, mají strnulý, odevzdaný pohled. Sejde se zde celá pohádková říše, rytíři, čarodějové, krejčí, kovář, trpaslíci a další bytosti. Všichni jsou ale už unavení, zestárlí, vyčerpaní. I drak se raději krčí v koutě, což vzbuzuje u čtenáře soucit nad tímto dříve děsivým tvorem.⁸¹ Citově je taktéž zasažen vypravěč z příběhu *Podzimních nocí*. On sám si pamatuje časy největší síly pohádkových bytostí, kdy král v lesklé zbroji jezdil se svým vojskem do bitev a vítězil. Krásná princezna čekala plna roztoužení na svého statečného rytíře, čerti, černokněžníci a čarodějnice naháněli hrůzu. V porovnání se svou minulostí však nyní tyto postavy vzbuzují jen lítost a soucit, proto se také rozhodly, že společně odejdou do říše smrti. Setkaly se zde na tomto místě, aby zemřely. Se zánikem starého lidového prostředí vesnic a lidí, kteří si o nich vypravovali své příběhy, musí i ony odejít. Marná je i snaha umělců a básníků oživit starý svět pohádek. Smutný král přirovnává jejich snahu k dětské touze přinutit k životu pestré motýly napnuté za sklem obrazu nebo oživit uschlou květinu. Jediný, kdo má právo přežít a stát se hrdinou novodobého světa, je Honza, který se transformoval z pohádkového hrdiny do postavy dělníka, a stal se tak hrdinou světa moderního.

Podobné tematizování pohádkového světa jako něčeho zastaralého, co už dávno patří minulosti, můžeme sledovat v pohádkách Karla Čapka. Například ve *Velké doktorské pohádce* postupně všechny pohádkové bytosti opouštějí nezdravé prostředí začarovaného lesa a vydávají se směle do moderního lidského světa. Hejkal přestává strašit a opouští venkov, kde je ho pro jeho nádherný a mohutný hlas škoda. Na doporučení pana doktora odchází do

⁸¹ Srovnejme tento soucit vzbuzující výjev se secesním obrazem *Pohádka* Jana Preislera. Drak, ležící u nohou smutné princezny, nevzbuzuje děs ani hrůzu, jak tomu bývá v klasických pohádkách, například o princí Bajajovi, ale spíše s melancholickým výrazem láskyplně střeží milovanou bytost, což podtrhuje emotivní vyznění obrazu.

města, kde se uplatní lépe jako *operní zpěvák, trhovník nebo vyvolávač v cirkusu*.⁸² Hastrmana, žijícího ve vlhké sluji, zase trápí revma, proto se musí odstěhovat do lázní na Slovensko, kde se stará o horká vřidla, čímž prospívá i ostatním nemocným lidem. Podobně je tomu i s Rusalkou, která si při tancování zlomila svou drobounkou nožičku. Pan doktor jí poradí, aby se přestala v tomto strašidelném údolí vyskytovat a odešla k filmu, jak to udělaly všechny ostatní víly a rusalky. Všechny pohádkové bytosti tedy odcházejí z pohádky a jejich touhy směřují do budoucna, chtějí se přizpůsobit realitě. Atmosféra zániku starého pohádkového světa je proto brána optimisticky, s vidinou nové naděje: „...ani strašidla, ani jiné pohádkové úkazy už nepasují do dnešního světa, ledaže si najdou jiné a rozumnější povolání. Příležitostí k tomu mají habaděj“ (Čapek 1992, s. 215). V pohádkách Václava Říhy lze však vnímat zcela odlišnou náladu. Konec starého světa je doprovázen silným pocitem melancholie a smutku. Necítíme zde euforické vítání nového světa a natěšené očekávání budoucnosti.

V *Povídce o svatbě krále Jana* je moc strašidel a nadpřirozených bytostí jednou provždy pokořena odvahou a neohrožeností hrdiny Jana. Přesto nepocítíme radostnou úlevu nad skonem temných sil, ale spíše lítost nad jejich ubohostí a zoufalstvím. Absolutní dovršení tragiky a smutku nad zánikem staré říše lze spatřit v symbolice příběhů, v nichž vystupuje postava Smrti. Dle romantické koncepce je Smrt personifikována do postavy ženy. V kovářově vypravování z cyklu *Povídka o svatbě krále Jana* působí Smrt dojmem vznešené královny, oděné v krásný šat, která s hrůznou noblesou vládne ve svém strašlivém království. Její věrní sluhové Mor a Nemoci plní a drancují lid, jak se jim zlíbí. Vše se ovšem změní po jejím osudném setkání s Janem, který ji pokoří a zlomí tím její veškerou moc: „Je konec tvého panování, dovedeme mřít bez tebe sami, jak přikáže čas“ (Říha 1958, s. 96). Zavře ji do svého rance a teprve až Smrt slíbí, že zmizí a už se nikdy nenavráť, Jan ji propustí. Poté už nenajde ani své království, ani své sluhy a raději tedy prchá pryč. Na rozdíl od dnů své největší slávy je nyní na staříčkou Smrt žalostný pohled. Z její dřívější hrůznosti zbyl jen sešlý bledý stín, který se vkrádá do zšeřených koutů hřbitovů. Smrt v těchto místech nachází konečně spočinutí a klid a odevzdaně zde čeká na svůj konec, jak tomu je v povídce *Noční stíny*. Naskýtá se nám zde absurdní představa, kdy samotná Smrt čeká, až zemře. I ona podlehla časovosti, lidé se jí přestali bát a ona nad nimi ztratila veškerou moc. Obraz zániku a zkázy starého světa je dovršen. Smrt čeká na svou smrt, tím je porušena základní rovnováha života a nic nemůže již fungovat podle starých zákonitostí. Lidé si budou rozhodovat sami, kdy zemřou, až se jim zachce. Neohrožují je ani nemoci, ani války. Proč tedy není z povídek o

⁸² K. Čapek, *Velká doktorská pohádka*. In: *Devatero pohádek a ještě jedna*. Čs. Spisovatel, Praha 1992, s. 207.

Smrti cítit euforie a radost z tak slibné budoucnosti? Jak je možné, že pohled na zbědovanou postavu Smrti, která způsobovala lidem tolik utrpení, vzbuzuje smutek?

Říhovy strašidelné postavy totiž neztělesňují tolik zlo a negativní princip, jak tomu bývá v lidových pohádkách, ale spíše symbolizují naše temné představy z doby dětství, tedy z období romantismu naší duše. Ztráta víry v tyto bytosti představuje příklon k realismu a světu materiálnímu. Konec století přinesl tendence směřující k budoucnosti, k pokroku, přesto byl ožívován mýtus ztraceného ráje nevinnosti a zranitelnosti. Z toho, co nás v dětství fascinovalo svou tajemností a strašidelností, zbyl dnes již zsedlý mátožný stín. Václav Říha nerozlišuje literaturu dětskou a pro dospělé, ale snaží se zachovat něco z onoho vzrušujícího lesku nadpřirozeného světa ve svém díle a provázat ho tím i s realitou všední existence.

V. Estetika v pohádkách Václava Říhy

Ornamentální dekorativismus a dekadence

Secesní umění zahrnovalo velikou škálu rozporných přístupů k umění a zdrojům inspirace, a to i v souvislosti s pohádkou. Ilustrátoři pohádkových knih využívali pohádku jako pramene jak iluzionistického stylu, jako tomu je v případě malíře H. Böttingera, tak stylizace, patrné v malbách A. Scheinera (Srov.: Wittlich 1982, s. 177). Secesní tendence často směřovaly k tematizování přírodních motivů, jež se stávaly zdrojem uměleckého vyjádření. Původní naturalistické přírodní motivy později změnily svou podstatu a staly se spíše ornamentálním zdobením dobového dekorativismu, jenž se stal protivnou naturalistické imaginace a měl vyrovnat naturalismus s narůstající stylovou abstrakcí. Původní naturalistický koncept se promítl do oblasti imaginární a stylově dekorativní (Srov.: Wittlich 1982, s. 178). Symboly ptáků, zvířat, rostlin, akt sedící dívky v přírodě apod., se nyní staly prostředky ozdobnými a příroda prostorem dekorativním, jako by se stala „vyšším“ uměleckým prostředím, což také vedlo k velkému rozvoji interiérového zdobení po vzoru přírodní stylizace.⁸³

Nejvýznamnější složkou uměleckého díla se stala estetika. Nové dekorativní umění se dovolávalo přírody jako prostoru, ze kterého čerpalo svou formu, jeho jádro však na rozdíl od naturalismu tkvělo v estetice. Společně s dekadentním uměním, dekorativismus odsuzoval všednodennost a vyhledával vzácné a vznešené objekty svého zájmu, což se vylučovalo s pouhým „napodobováním“ přírody. Začalo se lpět na vyzdvihování lidského ducha a jeho odlišnosti od světa přírodního. Přesto nadále umělci přírodní motivy využívali.

Velmi výstižně lze tuto tendenci spatřit na motivu přírodního světla, který byl často reflektován nejen secesními malíři, ale i sochaři. Stanislav Sucharda využíval efektu světla ve svých reliéfech inspirovaných pohádkou Václava Říhy *O panně krásné Liliáně*, které roku 1909 rozšířil v celý tematicky spojený cyklus. Světlo vycházející ze zářícího secesního paláce nebo zalévající postavu princezny patří sice do říše přírody, přesto zde má „vyšší“ poslání estetické působivosti. Světlo zde nepředstavuje pouhou narativní složku díla, ale vyjadřuje velký důraz na krásu. Využití světla a stínů pak efektně působí na psychickou stránku diváka. „Sucharda nepočítal jenom s využitím dopadajícího atmosférického světla, ale vytvářel iluzi vlastních světelných zdrojů. Z postavy princezny i z vykouzleného zámku

⁸³ V rámci tendence secesního ornamentalismu a zdobivého dekorativismu v oblasti stavitelství a architektury se ozývala kritika vůči ornamentu, který byl umělci považován za výplod vkusu měšťáckého publika. Zároveň ornament záporně vnímala i nastupující avantgarda, která jej přirovnávala k ženské zdobivosti a její estetizující „lživosti“ (Více o této problematice viz: Vojvodík 2010, s. 162-163).

vychází záře, a tím je také naznačen jejich nadzemský původ – jde o psychická fantasmata. Smysl plastického děje plaket spočívá ve vzájemném prolnutí skutečného světla a světla imaginovaného. Sucharda se tak objevuje jako řešitel typického problému secese, snažící se vždy spojovat reálné a nereálné v novou jednotu“ (Wittlich 1982, s. 187). Naivita pohádkových námětů se v secesním dekorativismu stávala podkladem pro symbolické vyjádření melancholického životního postoje. Tragika životního pocitu se tak estetizovala v kráse vnímané skrze umělecké dílo.

V pohádkovém díle Václava Říhy je tato tendence zřetelně patrná a odlišuje ho od klasického pojetí pohádky. Lidová pohádka má k estetice poněkud odlišný vztah, než je tomu v secesním dekorativismu. Pohádka je sama o sobě estetická, jejím cílem není zobrazení skutečnosti, ale přitahuje pozornost především neobyčejností svého podání. Folklorní tradování příběhů není založeno na zobrazování všedních charakterů nebo obyčejných dějů v běžných situacích. Vypráví se naopak právě o tom, co zaráží svou neobvyklostí. Podle folklorní estetiky nestojí za to vyprávět o něčem všedním, každodenním (Srov.: Šmahelová 1999, s. 275).

V tomto směru se hledisko estetiky klasické pohádky přibližuje k pojetí secesního i dekadentního umění, přesto zde lze spatřit odlišnosti. Pohádka vyjadřuje estetiku svou formou ve vztahu ke skutečnosti. Její provedení je ale zaměřeno striktně na dynamičnost děje, a to bez jakýchkoli pokusů o ozvláštnění či ozdobení její podoby. Lidové narativní umění nezobrazuje prostředí, nezajímá se o krásu krajiny či vzhled postavy. Zaměření na detail či popis nějakého předmětu čistě z umělecké potřeby by pro pohádkový děj znamenalo zdržení vedoucí ke ztrátě pozornosti, která směřuje především na počínání hlavního hrdiny. V případě pohádek Václava Říhy je však situace zcela odlišná. Říha projevoval sklon k estetismu již v souvislosti s badatelskou folklorní činností. Na rozdíl od svého vrstevníka Josefa Štefana Kubína, který zaznamenával přesné znění lidového podání, se Říha snažil lidovost estetizovat a povýšit ji v prvek ozdobný a ozvlášťující. Takový přístup lze spatřit i na snaze Václava Říhy přepracovávat svá díla, a tím je více estetizovat. Nejvýraznější rozdíl mezi druhým vydáním *Pohádky o třech podivných tovaryších* a *Nové povídky o třech podivných tovaryších* tkví v odstraňování krutých a nevkusných scén, kterými se to ve folklorních látkách jen hemží a které jsou neslučitelné s autorovou představou o kráse v umění.

Z hlediska estetiky je v Říhově díle reflektována lidová symbolika barev, která vychází z klasické folklorní podoby. Říha velmi často využívá barevnosti k vyjádření charakteru postavy. Bílou barvou disponují vždy kladní hrdinové ať se jedná o rytíře, prince, nebo jejich většinou zvířecí pomocníky. Bílý koník, tátoš, bílý hřebec, kosmatý chrt od bílé chrtice apod., všichni jsou druhově determinováni bílou barvou. Je zde zdůrazněn původní význam bílé barvy jako čistoty a nevinnosti, což je jev hojně se vyskytující i v českých pohádkách. Bílá barva v sobě zahrnuje ale také kult výjimečnosti, známý především z historické zkušenosti, kdy vojevůdci vyjížděli do bitev skutečně na bílých koních a byli oděni v bílá roucha (Srov.: Všeticka 1964, s. 36). Říha symbolem bílé barvy zdůrazňuje jak čistotu a krásu, tak statečnost a neohroženost. Těmito vlastnostmi vyniká především postava Jana, s nímž je také bílá barva často spojována.

Stejně tak Říha využívá barevné symboliky v souvislosti s opakováním a gradací. Ve složitém systému prostoru a času folklorního pojetí se většinou důležité prvky a události násobí třikrát. Opakování dějů vyjadřuje jednak dlouhé časové trvání, jednak složitost či intenzitu (Srov.: Šmahelová 1999, s. 281). V Říhových pohádkách k takovému efektu dochází i skrze barevné odlišení protivníků. V jednom z myslivcových vypravování z *Pohádky o třech podivných tovaryších* zachraňoval hrdina princeznu ze zajetí tří králů. Aby ji vysvobodil, musel se utkat v boji každý den s jedním králem. První král byl oděn v stříbrné brnění, měl bílého koně, bílého chrtu a bílého orla. Po jeho porážce následoval protivník v měděném brnění s červenými pomocníky, třetí král pak ve zlatém brnění s černým psem, koněm a dravcem. Následnost barev zde vyjadřuje gradaci v složitosti soubojů a udává na intenzitě síly nepřátel hlavního hrdiny.

V secesním malířském umění podmiňuje barevnost převážně prostor pro snění a rozjímání. Petr Wittlich v této souvislosti vyzdvihuje umělecké dílo Jana Preislera, které bylo po stránce barevnosti zcela neobvyklé. Jeho obrazy *Jinoch u jezera* (1903) či *Černé jezero – Melancholie* (1904) disponují velkými barevnými plochami, které ztrácejí tvarovou vyhraněnost a stávají se jakýmsi fluidy, v jejichž záři se symboly jezera, stromu, koně a jinošského aktu slévají v jednotu a stávají se prostředky poetického snění (Srov.: Wittlich 1982, s. 202). Václav Říha podobně přistupuje k barevnosti v souvislosti se snovostí ve svých symbolistních pohádkách.

V pohádce *Princezna ze severu* představuje důležitou symboliku motiv prolínání snu a reality. Popisu princezniných snů je věnována podstatná část příběhu. Její sny o krásném

princi jsou líčeny velmi živě a několikrát se opakují. Zároveň je toto snění prostorem, ve kterém je možné uskutečnit pohádkový příběh i se šťastným koncem, kterého ve skutečném životě není docíleno. Sen patří do říše pohádek. Ve skutečném světě se sny rozpadají a chátrají, stejně jako princezna ze severu v cizí zemi. Přesto je motivu snu a snění v secesním umění věnován velký prostor. Často dochází ke zkreslení skutečnosti, která může být lehce zaměnitelná se snem a naopak, sen vypadá tak skutečně, že není snadné ho od reality odlišit. Motiv snění v secesním umění vyjadřuje komplikovaný vztah mezi vědomím a nevědomím, který nebyl v dřívější literatuře do takové míry reflektován. Přítomnost nevědomé stránky lidské psychiky začala nabírat na atraktivnosti a stala se jednou z hlavních podnětů poetizace (Srov.: Wittlich 1982, s. 187).

Souvislost s motivem snu má i v próze Václava Říhy důraz na barevnost a podrobné vyjádření atmosféry prostředí. Snové obrazy v povídce *Princezna ze severu* jsou popisovány až s přemrštěnou barevností. Podívejme se, kolik barevných vjemů je obsaženo v krátkém odstavci: „A když měsíc zasvítíl do komory, stříbrná zář padla na ty barevné podoby, zdálo se, že sestupují s pestré, tmavé obruby koberce, sen jako lehounká mlha naplnil komoru, tlusté zdi zmizely v mlze, když se zas rozsvětlo, bylo tu křoví s růžovými a bílými květy, zlatá jablka v korunách malých stromů, modří a zelení papoušci seděli na římse bílé zdi, a najednou odkudsi z dálky v horkém jiskřivém slunci letěl chumáč bílých koní, uzdy jim svítí zlatem a na nich sedí jezdci celí ve stříbrném brnění, barevné stužky jim vlají na ramenou...“ (Říha 1947, s. 121). Jan Mukařovský ve své studii *Mezi poezií a výtvarnictvím*⁸⁴ předpokládá prvky secese pouze v poezii, nikoli v celé literatuře, přesto je zajímavé, jaké rysy secese vymezuje. Jsou to: „ornament, secesní linie, plošnost, barevnost (se zdůrazněnou autonomní hodnotou barvy) a stylizace...“ (Srov.: Mukařovský 1948, s. 262-263).

Dílu Václava Říhy by tato definice secesní literatury odpovídala velmi přesně, přesto v některých případech Říha opouští secesní ideál a svým důrazem na intenzivní barevnost inklinuje k imaginaci dekadentního cítění. Zdůrazněná barevnost v detailním popisu chorobných obrazů předává ošklivosti estetický rozměr, což byl jedním z hlavních tendencí dekadentního umění. V povídce *Mor*, která je variantou německé lidové pověsti o krysaři z města Hammeln, je ve výjevech hniloby a rozkladu mrtvých těl myši zdůrazněna především barevnost, kterou utvářejí, což způsobuje zvrácenou představou krásy. Již při popisu krysařova odpudivého zjevu je využíváno velkého množství barevnosti: „Celé hubené tělo bylo jako zhroucené a scvrklé v otřelých šatech z červených, zelených a žlutých pruhů a nohy

⁸⁴ Studie nejprve publikována roku 1941 ve *Slově a slovesnosti*, poté knižně v 1. dílu *Kapitol z české poetiky*, Svoboda, Praha 1948.

vězely v těžkých, olýsalých střevících z červené rozpraskané kůže“ (Říha 1947, 84). Podrobné zobrazení mrtvých těl myší utváří podobu barevného rozkladu: „Po ulicích leželo plno mrtvých myší, ošklivá naduřelá břicha, holé štětinaté ohony, vyceněné tesáčky, očka modrou mázdrou potažená, tak jich leželo plno u zdí v blátě, v kolejkách a po nich lezl a bzučel žlutý, ryšavě chlupatý hmyz, vyssáváje tenkými sosáky smrdutý hnís a zíkaje tenkými křídly v parném dopoledním slunci“ (Říha 1947, s. 87). V morbidním obraze se snoubí modrá barva mrtvých očí zvířat a hnědá barva bláta, ve kterém těla leží. S jasnými žlutými a ryšavými tóny barvy hmyzu se tak celý výjev proměňuje v děsivou mozaiku, jejíž hrůznou impozantnost umocňuje ještě zlatá barva slunečního svitu, která celý obraz prozařuje.⁸⁵ Jinde je zase k dokreslení chorobné atmosféry využít svit měsíční: „Po střechách města a po zemi probleskovala slizká stříbrná plíseň měsíčního světla, ale mrtvý průvod prokmitával barevně hvězdným temnem“ (Říha 1947, s. 91). Zde je již jasně patrný příklon k barevnosti, jakou využívalo dekadentní umění.⁸⁶

Detail

Na vykreslení atmosféry dává Říha důraz i v díle pohádkovém. Hraje zde důležitou roli důsledné zaměření na detail. Na rozdíl od podoby folklorních látek se v Říhově díle věnuje velká pozornost poetickému popisu prostředí ať už krajiny, nebo interiérů. Autor se velmi precizně zaměřuje na vylíčení podrobností. Úvodní kapitola *Povídky o svatbě krále Jana* je celá soustředěna více méně na navození pospolité atmosféry a kromě prvotní expozice nijak výrazně neposunuje děj. Autor se v ní zabývá vykreslením krajiny, popisem vnitřního prostoru hospody, zaměřuje se na fyzický vzhled postav i na detail předmětů, které nijak nekorespondují s příběhem, což je v naprostém rozporu s folklorním narativním přístupem. Tok děje se zpomaluje prodléváním u detailů, které působí jako ohniska určitých vjemových a emocionálních asociací (Srov.: Šmahelová 1989, s. 147). Říha se například velmi podrobně zabývá reliéfem, který zdobí tabatěrku pana vrchního rady: „Potom vytáhl tabatěrku ze želvoviny, zlatě okovanou, s malými emailovými obrázky, na kterých byl malovaný koncert, jak mladá dívka hraje na harfu, mladík ji doprovází na piáně a kolem na židlích staří páni ve fracích, dámy v krinolínách a s pštrosími pery v napudrovaných vlasech“ (Říha 1958, s. 19). Čtenáři je tak nabízen prostor úplně jiného příběhu, jiného děje, který

⁸⁵ Nacházení krásy v ošklivosti je jedním z typických projevů dekadentně směřujícího uměleckého stylu. Srov. např. pasáž z Říhovy povídky s básní Charlese Baudelaira: *Mršina*. (Ch. Baudelaire, *Hořké propasti*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 63)

⁸⁶ Srov.: L. Merhaut, D. Vojtěch, O., M. Urban, *V barvách chorobných*. Arbor vitae, Praha 2006.

může být konfrontován s příběhem hlavním, nebo se takový popis může stát jen jakousi ozdobou příběhu primárního.

Podobně je velký prostor věnován popisu pušky pana hajného: „Byla to puška krásná, měla hlavně tažené z drátové anglické oceli, jednoduchou pažbu z cizozemského černého dřeva a lože bylo krásně vykládané zlatými proutky, v nichž běhaly na jedné straně koroptve, ryté do oceli, a na druhé straně vylétaly z rákosí divoké kachny, zdvižené stavěcím psem, křepelákem“ (Říha 1958, s. 82). Jaký důvod má takové detailní zaměření na předmět, který nesouvisí ani s hlavním dějem, ani s hlavním hrdinou? Vztahuje se ale k postavě myslivce, který, jak bylo řečeno, představuje významnou postavu Říhova lidového prostředí, a jeho puška k němu neodvratně patří, je jeho součástí. Tento dlouhý a detailní popis vlastně není věnován pušce jako předmětu, ale utváří se tak celkový charakter jejího majitele. Říha nepsychologizuje své postavy přímo, ale až ve vztahu k prostředí, ve kterém se vyskytují. Obrazné vyličení ozdoby na pušce tak determinuje postavu myslivce do určitého prostoru, spojeného i s jeho povahovými vlastnostmi. Pokud je puška krásná a bohatě zdobená, pak i nitro jejího majitele je čisté, ušlechtilé a jeho rozhled bohatý. Estetika zde předurčuje i krásu duše.

Literární stylizace

Jistým způsobem zdobení se v díle Václava Říhy stává i specifická literární forma jeho pohádek. Text pohádek bývá rytmizován, často je také využíváno rýmování, převážně gramatického rýmu ve slovesné podobě. Rytmičké klauzule nijak nesouvisejí s lidovou mluvou, Říha se v tomto případě patrně inspiroval ve francouzském středověkém písemnictví (Srov.: Všetická 1964, s. 78). Rytmičká podoba textu urychluje spád příběhu a zvyšuje jeho dramatickost, zvláště střídají-li se tyto pasáže s rozvleklejšími popisnými celky. „Rozárka radostná matce sdělovala, s jakým cizím pánem tancovala. Ale matka vyčítala, že se na něj nevyptala. Rozárka sotva se neděle dočkat mohla, běžela k muzice, jídlo, pití roznášela, svého pána vyhlížela. V půlnoci vešel do dveří, Rozárku pozval k večeři. Potom spolu tančili, když se venku loučili, Rozárka líbat se nechala, pána se na jméno zeptala.“⁸⁷ Tato výstavba utváří zajímavý styl, který působí zvláštní systematičností a logickou strukturou textu.⁸⁸ Hana Šmahelová spatřuje v souvislosti s Říhovým vyjadřovacím stylem příklon k archaičnosti a

⁸⁷ V. Říha, *Strnadovy povídky*. SVU Mánes, Praha 1919, s. 38.

⁸⁸ Nejvýrazněji se takto rytmizovaný text projevuje v pohádkách určených spíše dětem. V povídkách symbolistních se rýmování a gramatický rým tak často neobjevují.

výlučnosti, která odpovídá zobecňující evokaci pohádkového světa, který by se vznášel někde mezi tradičním kouzelným nereálnem a pozemskou skutečností (Srov.: Šmahelová 1989, s. 145).

Jiný případ je využívání veršovaných částí textů v jinak prozaicky psaném celku. V povídce radního z cyklu *Povídka o svatbě krále Jana* jsou veršované pasáže použity v Janově promluvě, ve které usvědčuje paní hajnou ze lži: „Nadmul dudy, dudy zaječely, až se psi venku vzteklili, pak nachýlil ucho, poslouchal, jak to kvičí, a pak říkal hlubokým hlasem, jako když čaruje: Šunka leží na polici, / pivo stojí pod lavicí, / jitrnice ve skříní, / víno stojí v předsíni“ (Říha 1958, s. 60). V již zmiňované pohádce *Rozárka* promlouvá postava temného pána pouze ve verších: „Pověz ty mně má panenko, / cos dělala na hřbitově, / cos viděla v novém hrobě? / Jestli se mi nepřiznáš, / zítra kmotru pochováš“ (Říha 1919, s. 40.) Veršované pasáže jsou tedy vždy nějakým způsobem podstatné či výjimečné z hlediska dramatizace textu a jejich veršování zvyšuje závažnost těchto vět.

Veršovaná forma byla Říhovi patrně známá z folklorního prostředí, což dokazuje i často užívané dvojverší: *napekli si chleba ze rži, / a ty milý Řího nelži*, kterým autor většinou završuje svůj pohádkový příběh.⁸⁹ Formulka, obdobná folklornímu *zazvonil zvonec a pohádka je konec*, je převzata Říhou z lidového podání, se kterým se setkal na Valašsku. Výměnkář a obuvník Josef Kostka prý zakončoval své vypravování obdobně: *napekli si chleba ze rži, / a ty Kostko, nelži* (Srov.: Všetická 1964, s. 78).

Ze svého folkloristického bádání také Říha převzal do autorského díla některé dialektismy, se kterými se setkal na Valašsku. Jeho přístup k nim ale není veden nacionálním smýšlením nebo touhou zaznamenat co nejpřesněji lidovou mluvu. Výrazy jako *banovat, ai, obudit, obojovat, uhovlivý, pust'anina, zbojstvo* apod. přejímá Říha jako aktivní součást svého uměleckého jazyka a prvky lidovosti tak povyšuje na rovinu estetického zdobení svého díla.

⁸⁹ Tímto dvojverším je například ukončena *Pohádka o třech podivných tovaryších* nebo jej můžeme nalézt v závěru *Říhových pohádek*.

VI. Závěr

Pohádkové dílo Václava Tilleho – Říhy ukazuje, jakým směrem se ubírala lidová slovesnost na konci 19. století. Tille začínal jako folklorista spolu s dalšími žáky Jana Gebauera, Jiřím Polívkou či Josefem Štefanem Kubínem. Václav Tille však nezůstal jen u prostého zaznamenávání látek a spíše než sběratel působil jako tvůrce pohádkových adaptací, v nichž se již rýsuje moderní přístup k folklorním látkám. Tilleho pohádky ovlivněné symbolistní uměleckou tvorbou, jejichž náměty taktéž pocházejí z lidového prostředí, se pohybují na hranici pohádky autorské. Svou poetikou se Tilleho dílo přibližuje secesnímu uměleckému ideálu, přesto jej v některých ohledech překračuje. Příznačné jsou morbidní scény, jež Tille často popisuje s vyhrocenou detailností, přesto jsou pojímány prismatem estetiky a zvrácené krásy.

V souvislosti s pohádkovou tvorbou Václava Tilleho se nabízí zajímavá paralela mezi pohádkou a uměním. Pohádkový svět a svět umělecký mají k sobě svou podstatou velmi blízko. Hrdinové Tilleho próz, podobně jako umělci, hledají ztracený ideál krásy a pravdy. Pohádkový svět představuje prostor, ve kterém se tento ideál, například v podobě zakleté krásky, může ukrývat. V prostředí naivního pohádkového světa, postrádajícím zákony logiky světa skutečného, lze alespoň na okamžik krásu uvidět. V reálném životě krása uvažá a umírá. Podobná touha je blízká i umělcům, kteří krásu hledají prostřednictvím umění. Umělci bývají velmi často přirovnáváni k malým dětem, které nejsou vázány zkušenostmi reálného života, a mají tak k naivnímu světu pohádky velmi blízko. V tomto ohledu je také jasnější pocit melancholie a tragiky patrný v díle Václava Tilleho i v secesním výtvarném umění. Pokud zanikne starý svět i se svými ideály a hodnotami, pak bude krása navždy ztracena a ani umělci ji nedokážou vzkřísit.

Přesto se na začátku 20. století rodí nový pohádkový styl, který experimentuje s klasickými pohádkovými motivy, inspiruje se v pohádkovém prostředí, svým výrazem ale tíhne spíše ke skutečnému životu. V tomto směru na Václava Tilleho navazují moderní pohádkáři, jako Karel Čapek nebo Jan Werich.

Seznam použité literatury

I. Prameny:

Baudelaire, Charles: Mršina. In: Jan Tomeš (ed.), *Hořké propasti*. Československý spisovatel, Praha 1966, s. 63.

Čapek, Karel: Velká doktorská pohádka. In: *Devatero pohádek a ještě jedna*. Čs. spisovatel, Praha 1992, s. 193-217.

Erben, Karel, Jaromír: Dlouhý, široký a bystrozraký. In: Mojmir Otruba (ed.), *Kytice / České pohádky*. LN, Praha 2003, s. 129-138.

Erben, Karel, Jaromír: Zlatovláska. In: Mojmir Otruba (ed.), *Kytice / České pohádky*. LN, Praha 2003, s. 139-150.

Heyduk, Adolf: *Dědův odkaz*. In: Spisy Adolfa Heyduka, sv. XXVIII. Nákladem J. Otty, Praha 1910.

Horák, Jan: *Český Honza*. SNDK, Praha 1940.

Kvapil, Jaroslav: Princezna Pampeliška. In: Jiří Kudrnáč – Martina Sendlerová (eds.), *Pohádkové drama*. LN, Praha 1999, s. 179-239.

Kvapil, Jaroslav: Rusalka (libreto). In: *Rusalka: lyrická pohádka o 3 dějstvích s hudbou Antonína Dvořáka*. SNKLHU, Praha, 1953.

Maeterlinck, Maurice: *Ariana a Modrovous a jiná dramata*, ed. Milena Marková. Orbis, Praha 1962.

Maeterlinck, Maurice: *Modrý pták*, ed. Jarmila Fialová. SNKLU, Praha 1963.

Němcová, Božena: Neohrožený Mikeš. In: *Pohádky*. Vybrané spisy Boženy Němcové, sv. III., ed. Jiří Sirotek. SNKLHU, Praha 1957, s. 431-438.

Otruba, Mojmir: *Božena Němcová*. Státní nakladatelství, Praha 1962.

Schwaigerová, Božena: *O hastrmanovi*. B. Kočí, Praha 1903.

Tille, Václav: *Alšovy pohádky*. Komenium, Praha 1949.

Tille, Václav: *Božena Němcová*. Odeon, Praha 1969.

Tille, Václav: Co viděl Strnadl v podzimní noci. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 59-70.

Tille, Václav: *České pohádky do roku 1848*. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy slovesnost a umění, Praha 1909.

Tille, Václav: *Dvanáct pohádek z onoho světa*. Ústřední dělnické nakladatelství a antikvariát, Praha 1921.

Tille, Václav: *Filozofie u Taina a předchůdců*. Laichter, Praha 1902.

Tille, Václav: *Knížka o Boženě Němcové*. Dědictví Komenského, Praha 1919.

Tille, Václav: *Knížka o Růžence a Bobešovi*. Laichter, Praha 1902.

Tille, Václav: *Knížka pohádek Václava Říhy*, ed. Evžen Lukeš. Albatros, Praha 1987.

Tille, Václav: *Letní noc*. B. Kočí, Praha 1905.

Tille, Václav: *Literární studie 1. Skupina lidových povídek o neznámém rekovi, jenž v závodech získal princeznu za choť*. Bursík a Kohout, Praha 1892.

Tille, Václav: *Maurice Maeterlinck. Analytická studie*. Nákladem J. Otty, Praha 1910.

Tille, Václav: Mor. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 77-94.

Tille, Václav: Noční stíny. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 39-50.

Tille, Václav: *Nová povídka o třech podivných tovaryších*. Laichter, Praha 1920.

Tille, Václav: Podzimní noci I. – Na Zvíkově. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 19-28.

Tille, Václav: Podzimní noci II. – Na Karlštejně. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 29-38.

Tille, Václav: Pohádka o třech podivných tovaryších. In: *Jaro: almanach pro mládež*. Dědictví Komenského, Praha 1900, s. 12-80.

Tille, Václav: *Pohádka o třech podivných tovaryších*. Dědictví Komenského, Praha 1917.

Tille, Václav: *Pohádky o princeznách*, ed. Věra Formánková. Albatros, Praha 1991.

Tille, Václav: *Pohádky Václava Říhy*, ed. Jan Červenka. SNDK, Praha 1968.

Tille, Václav: Povídka o červeném rytíři. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 71-76.

Tille, Václav: Povídka o princezně ze severu. In: Jan Vorel (ed.), *Barevné stíny*. Nová osvěta, Praha 1947, s. 117-136.

Tille, Václav: *Povídka o svatbě krále Jana*. Laichter, Praha 1900.

Tille, Václav: *Povídka o svatbě krále Jana*. SNDK, Praha 1958.

Tille, Václav: *Povídky, jež sebral na Moravském Valašsku dr. Václav Tille r. 1888.* Národopisné muzeum československé, Praha 1902.

Tille, Václav: *Říhovy pohádky.* Dědictví Komenského, Praha 1915.

Tille, Václav: *Strnadovy povídky.* SVU Mánes, Praha 1919

Zeyer, Julius: Radúz a Mahulena. In: Jiří Kudrnáč – Martina Sendlerová (eds.), *Pohádkové drama.* LN, Praha 1999, s. 128-178.

Zeyer, Julius: *Román o věrném přátelství Amise a Amila.* Odeon, Praha 1983.

Zeyer, Julius: Vyšehrad. In: Tereza Riedlbauchová – Alexandr Stich (eds.), *Vyšehrad / Troje paměti Víta Choráze.* Host, Brno 2009.

II. Sekundární literatura:

Blümlová, Dagmar: *Evropan Václav Tille.* Společnost pro kulturní dějiny, České Budějovice 2010.

Blümlová, Dagmar: Václav Tille a Božena Němcová. *Výběr* 34, 1997, č. 2, s. 289-293.

Blümlová, Dagmar: Václav Tille a počátky české folkloristiky. *Jihočeský sborník historický* roč. 60-61, 1991/1992, č. 1., s. 60-66.

Blümlová, Dagmar: Václav Tille, muž ve stínu F. X. Šaldy. *Tvar* 10, 1999, č. 4, s. 6-7.

Blümlová, Dagmar: Václav Tille – Zrod pozitivistického skeptika. In: Dagmar Blümlová – Bohumil Jiroušek (eds.), *Čas pádu rukopisů.* Jihočeská univerzita, České Budějovice 2004, s. 73-83.

Fischer, Otokar: *Václav Tille.* Česká akademie věd a umění, Praha 1938.

Horák, Jiří: Václav Tille. In: Prof. Dr. Jiří Polívka: [Vzpomínka jubilejní]. *Národopisný věstník československý* 20, Praha 1927, s. 6-7.

Hýsek, Miloslav: Václav Tille: Božena Němcová. *Časopis pro moderní filologii* 3, 1912, č. 2, s. 264-266.

Kraitlová, Irena: Heslo: Václav Tille. In: Luboš Merhaut a kol. (red.), *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce.* 4/I. Academia, Praha 2008, s. 920-927.

Kraitlová, Irena: Václav Tille a jeho směřování k moderní pohádce. *Česká literatura* 38, 1990, č. 5, s. 438-445.

Kudrnáč, Jiří: Úvod do české secesní literatury. In: Zuzana Pokorná (ed.), *Literární archiv 28: z času Moderní revue.* Památník národního písemnictví, Praha 1997, s. 9-26.

Lormanová, Jarmila: Václav Tille. *Časopis pro moderní filologii* 70, 1988, č. 1, s. 1-7.

Merhaut, Luboš – Vojtěch, Daniel – Urban, Otto, M.: *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*. Obecní dům, Praha 2006.

Mukařovský, Jan: Mezi poezií a výtvarnictvím. In: *Kapitoly z české poetiky*, 1.díl. Svoboda, Praha 1948, s. 259-274.

Otruba, Mojmír: Doslov – České pohádky. In: Karel Jaromír Erben: *Kytice / České pohádky*, ed. Mojmír Otruba. LN, Praha 2003, s. 288- 314.

Otruba, Mojmír: Doslov – Obraz otevřený. In: Václav Tille: *Božena Němcová*, Odeon, Praha 1969, s. 239-251.

Papoušek, Vladimír: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905-1923*. Academia, Praha 2010.

Stanovský, Vladislav – Vladislav, Jan: Překládání a převyprávění pohádek. In: Jan Červenka (ed.), *O pohádkách: sborník statí a článků*. SNDK, Praha 1960, s. 122-158.

Stanzel, Franz, Karl: *Typy vyprávění*. Odeon, Praha 1988.

Šalda, František, Xaver: Hippolyte Taine. In: *Kritické projevy I*. Souborné dílo FXŠ, sv. 10, ed. Jiří Pistorius. Československý spisovatel, Praha 1949, s. 291-324

Šalda, František, Xaver: Václav Tille. In: *Kritické projevy 10*. Souborné dílo FXŠ, sv. 19, ed. Emanuel Macek. Československý spisovatel, Praha 1957, s. 95-99.

Šmahelová, Hana: Dětství, kniha pro děti a avantgarda. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých konceptů v letech 1908 – 1958*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2011, s. 105-124.

Šmahelová, Hana: Folklor a skutečnost. In: Marcela Pittermannová – Miroslav Červenka – Hana Šmahelová (eds.), *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Jinočany 1999, s. 271-297.

Šmahelová, Hana: *Návraty a proměny*. Albatros, Praha 1989.

Šmahelová, Hana: *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře I*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1999.

Šmahelová, Hana: *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1999.

Tille, Václav: Božena Němcová – Glosy k životopisu. *Nová Česká revue* 2, 1905, č. 12, s. 878-899.

Tille, Václav: Na Bečvě. In: *Venkov* 7. 11. 1922, č. 260, s. 21-22.

Tille, Václav: O studiu lidu a pohádek. *Český lid* 3, 1894, č. 1, s. 201-210, s. 315-321.

Tille, Václav: O studiu lidu a pohádek. *Český lid* 4, 1895, č. 1, s. 116-118.

Tille, Václav: Pohádky Boženy Němcové. *Lumír* 33, 1905, č. 2, s. 137-146.

Tille, Václav: Pohádky pro děti. In: Hana Šmahelová (ed.), *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1999, s. 281-286.

Tille, Václav: Romantismus a realismus v duši dítěte. In: Hana Šmahelová (ed.), *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1999, s. 249-255.

Tille, Václav: Schwaigerův Hastrman. In: Hana Šmahelová (ed.), *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře II*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1999, s. 230-239.

Vodička, Felix: *Cesty a cíle obrozenecké literatury*. Československý spisovatel, Praha 1958.

Vojvodík, Josef: Mezi tradicí a novým viděním. In: Vladimír Papoušek a kol.(ed.), *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905-1923*. Academia, Praha 2010, s. 159-174.

Všetička, František: *J. Š. Kubín*. Československý spisovatel, Praha 1980.

Všetička, František: *Václav Říha*. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1964.

Wittlich, Petr: *Česká secese*. Odeon, Praha 1982.

Wittlich, Petr: *Umění a život – doba secese*, Artia, Praha 1987.